БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ 20-х ГОДОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
·СОВЕТСКИЙ
ХУДОЖНИК·
МОСКВА 1962

БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 20-х ГОДОВ

МАТЕРИАЛЫ, ДОКУМЕНТЫ, ВОСПОМИНАНИЯ

Под общей редакцией

члена-корреспондента Академии художеств СССР

П. И. ЛЕБЕДЕВА

Редактор-составитель

В. Н. ПЕРЕЛЬМАН

ПРЕДИСЛОВИЕ

Давно уже ощущается настоятельная потребность в издании материалов, посвященных раннему периоду борьбы за реализм в советском изобразительном искусстве.

Многое из того, что было опубликовано в двадцатых и начале тридцатых годов, давно уже представляет библиографическую редкость (сборник «4 года АХРР»; бюллетени информбюро АХРР; сборник «Советское искусство за 15 лет» и др.).

Доступ к этим материалам зачастую затруднен, что крайне осложняет изучение истории советского изобразительного искусства в процессе его становления и развития.

Вместе с тем, назрела потребность и в публикации новых материалов (различного рода документов из государственных и личных архивов, фото, писем, докладов, статей из журналов и газет того времени и т. п.), которые должны дать ясное понимание многих еще противоречивых вопросов в развитии нашего изобразительного искусства.

Издание настоящего сборника является только началом публикации, имеющей своей целью дать научное обоснование ведущих процессов, проходивших в двадцатых годах в области изобразительного искусства. Такие вопросы, как развитие ахрровского движения, возникновение и деятельность «Бытия», ОСТа, ОМХа, «4-х искусств», «Октября», РАПХ и других художественных группировок, образование Федерации художественных обществ (ФОСХ), их борьба между собой, их взаимовлияния, состояние изокритики данного периода — все это требует детального и объективного изучения. В этой области накопилось много предвзятых представлений, в корне ошибочных положений, находящих зачастую свое отражение в ряде уже вышедших изданий, посвященных теории и истории советского изобразительного искусства.

Вот почему одна из важнейших целей сборника — объединив необходимый материал с должной группировкой его, помочь разобраться в основных этапах художественной жизни 20-х годов.

Значение этого материала тем важнее, что он дает возможность проследить начальный период развития социалистического реализма, основные черты его формирования в советском изобразительном искусстве.

Не подлежит сомнению, что борьба направлений, которая в крайне острой форме протекала на фронте пространственных искусств в двадцатых и начале тридцатых годов, была борьбой материалистической эстетики с идеалистической, принимавшей характер борьбы с классово враждебной идеологией, с попыткой ревизии основ марксистско-ленинской эстетики.

В сборнике специальный раздел отведен правительственным декретам и решениям по вопросам искусства 1918—1932 гг. Особо выделены высказывания В. И. Ленина, касающиеся вопросов культуры и искусства. Публикация этого материала прежде всего свидетельствует о всестороннем руководстве партии искусством на основе ленинских указаний о живой связи искусства с народной жизнью.

Расположение материала следующего раздела сборника «Художественная жизнь 20-х годов» по хронологии, в порядке возникновения отдельных художественных объединений (НОЖ, АХРР, ОМХ, «Октябрь» и др.) продиктовано содержанием приводимых документов.

Необходимо отметить, что публикация материалов, характеризующих деятельность основных художественных группировок 20-х годов, вскрывает наличие больших пробелов в полноте документации.

В начале тридцатых годов секцией пространственных искусств ЛИИ Комакадемии был издан сборник материалов и документации «Советское искусство за 15 лет», под общей редакцией И. Маца. Это был один из первых опытов собирания документальных материалов из области пространственных искусств за первое пятнадцатилетие существования Советской власти, и при всех недостатках в полноте публикации, а иногда и недостаточной объективности в оценке тех или иных сторон жизни изобразительного искусства тех лет, все же этот сборник остается до сих пор почти единственным источником, дающим представление о самом процессе становления и развития советского изоискусства.

В свое время составители этого сборника упрекали АХРР в отказе предоставить свой богатейший архивный материал для публикации. Часть этого материала впервые публикуется в настоящем издании.

Однако если у АХРР — наиболее крупного художественного объединения того времени — сохранились до наших дней основные документы различного характера и значения и очень большой библиографический материал, по большей части из личных архивов художников, то этого нельзя, к сожалению, сказать о других художественных обществах. Короткие декларации, небольшие вступительные статьи в каталогах выставок и в прессе — вот и все, что свидетельствует о деятельности этих объединений специфически выставочного характера. После ликвидации художественных обществ на основе постановления ЦК партии от 23 апреля 1932 г. архивный материал, оставшийся от художественных организаций (дела, документация, протоколы и т. д.), был сосредоточен в едином Союзе советских художников и по обстоятельствам военного времени (1941—1944 гг.) не сохранился с надлежащей полнотой даже в центральных архивах.

Поэтому, кроме документального материала, редакция сочла возможной публикацию ряда воспоминаний участников различных художественных объединений. Так, в сборнике впервые публикуются: «Воспоминания о Вхутемасе» Ю. Меркулова, об обществе «4 искусства» П. Кузнецова, о «Бытии» Л. Варшавского и др.

В последнем большом разделе сборника «Художественная критика 20-х годов» содержится публикация основных критических статей в прессе того времени.

Некоторые материалы, помещенные в настоящем сборнике, публикуются впервые. Редакция издания дает специальные указания в тексте об источнике и времени публикации.

Содержание сборника ограничено вопросами живописи, графики, скульптуры. Редакция издания намеренно оградила себя этими рамками, полагая, что вопросы развития национального искусства, проблемы декоративного и прикладного искусства, вопросы архитектуры, вопросы художественного образования и изосамодеятельности, при всей их огромной важности и значимости, и именно вследствие этого, должны составить в дальнейшем содержание специальных выпусков. В приложениях к сборнику дается краткий библиографический указатель, составленный кандидатом искусствоведения В. П. Князевой.

Даже в тех рамках, которые поставили перед собою составители настоящего издания, неизбежны очень большие пробелы и пропуски. Редакция издания просит все свои замечания и указания направлять по адресу издательства «Советский художник» и пользуется случаем выразить свою благодарность и признательность всем тем, кто помог своими указаниями, замечаниями и советами в издании настоящего сборника.

П. И. ЛЕБЕДЕВ

ИЗ ИСТОРИИ БОРЬБЫ ЗА РЕАЛИЗМ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

(1921—1932 годы)

В истории советского изобразительного искусства период, охватывающий 1921 — 1932 годы, представляет особый интерес.

Первые годы после Октябрьской революции, до 1921 года, характеризуются явным засилием в изобразительном искусстве так называемых «левых течений». Представители этих течений весьма ловко жонглировали псевдореволюционной фразой, с жаром провозглашали всевозможные «новаторские» лозунги и в то же время кровно связанные с разлагающимся буржуазным обществом, они уже в предоктябрьский период, а затем и после Октябрьской революции, являлись носителями деградации западноевропейского буржуазного искусства. Часть из них вскоре оказалась за границей (Шагал, Гончарова, Ларионов).

Вместе с тем, нельзя забывать и того факта, что определенная прослойка художников-реалистов в первые годы Советской власти заняла явно несоветские позиции и эмигрировала за границу (Малявин, Жуковский, Пастернак и другие), порвав всякие связи со своей родиной.

Но основное ядро крупнейших мастеров, таких, как В. Бакшеев, А. Архипов, С. Малютин, К. Юон, Н. Касаткин и другие, остались на родине, не складывали своего оружия даже в годы формалистического засилия и, будучи организационно разобщенными, все же боролись за подлинно народное реалистическое искусство.

В годы гражданской войны в творческой жизни на первое место выдвинулось агитационно-массовое искусство и прежде всего плакат. Важное место в это время занимала также и монументальная пропаганда в скульптуре.

С наступлением мирного социалистического строительства диапазон изобразительного искусства необычайно расширился. С каждым годом все более выдвигалась советская тематическая картина с ее многообразными видами и жанрами (станковая, декоративная, монументальная живопись, исторический и историко-революционный жанр, бытовой жанр, пейзаж, натюрморт и т. д.). Не менее широкие возможности получила советская скульптура, появилась потребность в станковой и декоративной скульптуре, в дальнейшем развитии скульптуры монументальной. Большие перспективы открылись и перед графикой — получают широкое развитие искусство сатиры, книжная иллюстрация и т. д.

Все это определялось содержанием и характером жизни нашего народа, вступившего в новый период своей истории, и, в конечном счете, привело к тому, что в советском изобразительном искусстве находят быстрое развитие реалистические направления.

Советские художники могли встать на уровень требований своего времени при условии, если главным героем их искусства будет свободный, строя-

щий социализм, простой советский человек: рабочий, крестьянин, командир и боец Красной Армии, советская женщина — энергичные, действенные натуры, преданные идеям Октябрьской революции.

Жизнь и труд народа, в которых раскрывалось величие эпохи строительства социализма, давали искусству такое большое богатство тем, сюжетов, драматических сцен, конфликтов и ситуаций, наполненных исключительным разнообразием действия, каких никогда не имело искусство в прошлом. Чуткое внимание к человеку, к живым характерам и типам, даже к мелким явлениям действительности, если в них обнаруживаются черты нового, должно было стать одним из условий успешной творческой работы художников.

Все лучшее, что было завоевано советским искусством в годы гражданской войны,—идейность, публицистичность, выразительность форм, умение общаться с народом и доносить до него идеи Октябрьской революции,— было усвоено нашими лучшими художниками в период мирного социалистического строительства и получило дальнейшую разработку в многообразных видах и жанрах искусства.

В новых мирных условиях Коммунистическая партия получила возможность еще более внимательно заниматься вопросами искусства.

Мероприятия партии и правительства в области искусства обеспечили консолидацию художников на основе политических задач, стоявших перед страной.

Советский народ в этот период берется за построение фундамента социалистической экономики, в стране развертывается огромная работа по осуществлению культурной революции.

Строительство социализма приходилось осуществлять в условиях ожесточенной классовой борьбы. Свергнутые в октябре 1917 года и разгромленные на фронтах гражданской войны вражеские силы не хотели складывать оружия. Беспощадно расправляясь с врагами, Коммунистическая партия и Советское правительство противопоставили их контрреволюционной пропаганде систематическую работу по идейному воспитанию трудящихся.

В борьбе за социализм, за новую социалистическую культуру исключительно большое значение имел X съезд Коммунистической партии, состоявшийся в марте 1921 года. На основе постановления X съезда партии «О Главполитпросвете и агитационно-пропагандистских задачах партии» в середине 1921 года происходит реорганизация структуры Наркомпроса. Отдел ИЗО Наркомпроса, руководители которого являлись сторонниками формалистических течений, как самостоятельный отдел был ликвидирован. Создается Главполитпросвет, в котором был образован отдел ИЗО с обновленным руководством.

В новых условиях оставалась актуальной борьба «левого» мелкобуржуазного направления в искусстве против кубистов, футуристов, беспредметников, именовавших теперь себя конструктивистами, «производственниками» и т. д.

О том, какое вредное влияние оказывали футуристы на творчество художников, говорят многие факты. Об этом пишет, в частности, в книге «Моя жизнь» народный художник СССР И. Э. Грабарь: «В начале 1921 года все реалистическое, жизненное, даже просто все «предметное» считалось признаком некультурности и отсталости, многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических «замашек», пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды, и выставляли только опыты кубических деформаций натуры, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор» [1].

---

[1] И. Э. Грабарь. Моя жизнь, стр. 283.

Если в 1918 — 1920 годах «идейным» и организационным центром формализма был Отдел изобразительных искусств Наркомпроса и его газета «Искусство коммуны», то в 1921—1923 годах таким «идейным» центром формализма становится Институт художественной культуры (Инхук), созданный в 1920 году при Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, а после перестройки последнего, с 1921 года существовавший при Государственной Академии художественных наук.

В этом Инхуке и получили развитие «теория» и «практика» формалистического искусства. По замыслам формалистов Инхук должен был на новом этапе дальше развивать «достижения» кубизма, футуризма, беспредметничества и т. п., должен был «научно» обосновывать «развитие» буржуазных антиреалистических направлений.

В Инхуке собрались самые разношерстные представители так называемого «левого» направления в искусстве.

В 1922 году в среде членов Инхука резко обозначились две группы. В одной из них находились художники, начавшие именовать себя «производственниками», в другой группе были те, кто именовался «станковистами».

Первые, и их было большинство, отвергая реалистическое искусство, объявили «враждебным пролетариату» всякое станковое искусство: картину, скульптуру, графику. О. Брик, Б. Кушнер, Н. Тарабукин выступают со статьями и докладами на темы: «От картины к ситцу», «От мольберта к станку» и т. д. «Производственники» декларируют о своем уходе в производство, где они были намерены вместе с инженерами оформлять в «коммунистическом духе» предметы, выпускаемые фабриками и заводами, делать рисунки для текстиля, создавать новые формы одежды, мебели и т. д.

«Станковисты» в Инхуке утверждали, что станковое искусство имеет право на самостоятельное существование, но при этом представляли его как выражение формалистических исканий и экспериментов в западноевропейском духе.

Сторонники «производственного» искусства, выступая с лозунгом «картина умирает», получили кое-где доступ на фабрики и начали изобретать в кубофутуристическом духе «новую» мебель, одежду, чайную посуду, рисунки для тканей и т. д. В журнале «Леф» были напечатаны сделанные по их рецептам изображения чайной посуды, рисунки одежды. Все это выглядело уродливым и неудобным для употребления.

Сторонники «станковизма», во главе которых был Д. Штеренберг, выйдя из Инхука, обосновались в качестве преподавателей в высших художественных учебных заведениях и начали по своим программам «воспитывать» и «обучать» молодежь.

Не меньший вред в эти годы продолжала наносить советской культуре и искусству деятельность Пролеткульта и его «теоретиков».

В сентябре 1922 года газета «Правда» напечатала, в порядке обсуждения, статью тогдашнего руководителя Пролеткульта В. Плетнева «На идеологическом фронте» [1]. Статья эта стала широко известной благодаря пометкам, сделанным В. И. Лениным на полях газеты. В этой статье Плетнев вновь воспроизвел почти все меньшевистско-богдановские «идеи» по вопросам строительства пролетарской культуры. Так, например, в статье декларировалось: «Задача строительства пролетарской культуры может быть решена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды». В. И. Ленин сбоку написал: «Архификция». А против слов Плетнева: «Пролетарский художник будет одновременно и художником и рабочим» В. И. Ленин пометил: «Вздор».

В этой статье Плетнев снова пережевывает утверждение ликвидаторов

[1] См. настоящий сборник, стр. 65.

искусства о том, что «изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе».

В заметках на полях этой статьи В. И. Ленин еще раз высмеял и решительно осудил ликвидаторские, богдановские взгляды на культуру и искусство.

Центральный Комитет нашей партии и прежде всего В. И. Ленин, самым решительным образом осуждая деятельность и «творчество» футуристов и «пролеткультовцев», всячески поддерживали реалистическое направление.

Как мы уже отмечали, в начале двадцатых годов ведущее положение в изобразительном искусстве начинает занимать советская тематическая картина. В это время получают развитие и другие виды искусства, но все же художественная жизнь и творческие искания определились в это время задачами советской тематической картины, борьбой передовых художников за картину. В этой области прежде всего развернулась ожесточенная борьба реализма против постсезаннизма, экспрессионизма, натурализма. И эта борьба имела решающее значение для определения путей и исканий художников во всех видах и жанрах изобразительного искусства.

А. Луначарский в связи с этим совершенно правильно писал: «...пролетариат предъявил к художникам... требование выразить его идеи и чувства в картинах. Картина, являющаяся выражением и иллюстрацией такого явления, как революция,—это ведь бесконечно большое задание. Кто же может выполнить его?

Футуристы, чудовищно смешивая свой, приспособленный к беспредметности стиль... пытались создать какой-то бойкий фут-жаргон... Ведь все это были финтифлюшки, выросшие на почве потери содержания прежним обществом...

Более вероятной являлась возможность возвращения на первый план старых реалистов»[1].

В развернувшейся борьбе за реалистическую картину в начале двадцатых годов важную роль сыграла 47-я выставка Товарищества передвижных художественных выставок, открывшаяся в феврале 1922 года.

В каталоге выставки передвижники опубликовали декларацию, в которой изложили свое понимание задач искусства в связи с победой Октябрьской революции.

В ней они писали: «47 годовщина работы Т-ва передвижников совпадает с моментом окончательного укрепления рабоче-крестьянской власти... Дать народу живое, понятное, верно отражающее его быт искусство было первою задачею Т-ва... В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Т-во считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей...»[2].

В выставке принимали участие художники Н. Касаткин, В. Бакшеев, М. Зайцев, Е. Кацман, П. Келин, В. Крайнев, С. Малютин, В. В. Мешков, В. Н. Мешков, П. Радимов, Г. Савицкий и другие.

Основное место на ней занимали произведения Н. Касаткина. Они явились как бы «главным козырем» передвижников в борьбе за реалистическое искусство. Почти все работы Касаткина были написаны до революции и посвящены жизни и труду рабочего класса и его борьбе против царизма.

Сам принцип показа картин Касаткина был необычным, они были размещены по разделам: 1. Завоевание свободы. 2. Реакция 1906 года. 3. Герои

---

[1] А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, М.—Л., 1941, стр. 337.
[2] См. настоящий сборник, стр. 103.

труда. Донбасс. 4. Заводы и фабрики — этюды, протоколы. 5. Трудящиеся. Произведения Касаткина носили подчеркнуто тематический характер. Большое впечатление производили работы, посвященные труду шахтеров Донбасса. Для дальнейшего развития темы труда в искусстве произведения Касаткина имели исключительно важное значение.

Советская общественность по достоинству оценила его творческий труд, посвященный рабочему классу. В 1923 году Советское правительство присвоило Касаткину впервые в советском изобразительном искусстве почетное звание — народного художника республики.

В 1923 году состоялась 48-я выставка передвижников. Это была последняя их выставка. В ней участвовали В. Бакшеев, Е. Кацман, П. Келин, В. В. Мешков, Н. Никонов, П. Радимов, В. Перельман, Г. Савицкий, П. Шухмин, В. Яковлев и другие.

Как видим, на выставке не было произведений Касаткина, а подавляющая масса перечисленных художников в это время уже принимала активное участие в начавшемся ахрровском движении.

Товарищество передвижных художественных выставок, таким образом, закончило свою славную историю. Его последний председатель П. Радимов был избран первым председателем АХРР.

В январе 1922 года в Москве открылась художественная выставка Союза русских художников. На ней свои работы показали такие известные мастера дореволюционного искусства, как А. Архипов, А. и В. Васнецовы, Ф. Малявин, С. Малютин, К. Коровин, Н. Крымов, К. Юон, С. Коненков, В. Домогацкий, Л. Туржанский и другие. Нельзя не отметить крепкого, сочного мастерства, присущего многим произведениям указанных художников. Однако мажорное настроение этих произведений носило скорее отвлеченный от жизни смысл. Работы, экспонированные на выставке, были очень далеки от новой действительности.

31 декабря 1922 года, затем в мае 1923 года в Москве открылись следующие, очередные выставки Союза русских художников — семнадцатая и восемнадцатая. Они не внесли ничего нового в искусство по сравнению с предыдущей. Восемнадцатая выставка была последним выступлением Союза русских художников.

В мае 1922 года в Петрограде открылась выставка «Мира искусства». Она наглядно продемонстрировала, что основная масса художников, объединившихся в этой творческой организации, также находилась в стороне от новой жизни.

В конце 1924 года в Ленинграде открылась следующая выставка «Мира искусства». Это была его последняя выставка.

В начале 1922 года под названием «Мир искусства» в Москве открылась выставка, демонстрировавшая работы художников, до революции объединявшихся в «Бубновом валете». На ней участвовали: П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк, М. Шагал, скульптор Б. Королев и другие.

Демонстрация искусства мастеров старых русских художественных объединений сыграла известную роль в развитии нашего искусства. Становилось ясно, с каким багажом вступает в новую жизнь старшее поколение русских художников и их ближайшие последователи и ученики.

Вместе с тем, указанные выставки помогли многим художникам правильно понять, что было ценного в нашем дореволюционном искусстве, что необходимо было в нем критически использовать и что решительно отвергнуть.

В этот период многие молодые художники начинали сознавать, какой огромный вред их творчеству нанесли футуризм, кубизм, «производственное» искусство. Для значительной части художников, стоявших до этого на

позициях «левого» искусства, начинал приобретать все большую актуальность вопрос об овладении реалистическим методом.

Однако немалое число молодых художников в то время, все еще испытывая влияние космополитических «идей» формалистического искусства, не понимало, что усвоить реалистический метод можно было лишь на основе русской национальной традиции, сохранившей заветы мировой классической школы. Поэтому найти правильный выход из формалистического тупика многим художникам удалось не сразу.

В 1921—1922 годах возникают художественные организации «Бытие» и «Новое общество живописцев» (НОЖ), объединившие молодежь, до этого стоявшую на формалистических позициях. Организации эти решительно противопоставили себя кубофутуристическому «искусству».

«Бытие», возникшее в 1921 году, в своем составе имело Ф. Богородского, П. Соколова-Скаля, П. Покаржевского, М. Аветова и других. Из каталога третьей выставки объединения мы узнаем, что оно было организовано группой художников, окончивших Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские), и провозгласило лозунг — «За реализм», объявив, что в искусстве их в первую очередь интересует содержание, а не форма. Однако одновременно художники «Бытия» заявили, что они отрицательно расценивают русский реализм второй половины XIX века и будут продолжать традиции дореволюционного «Бубнового валета». Таким образом, на словах объявив себя сторонниками реализма, художники «Бытия» на деле выступали против него. Для них, перенявших у сезаннизма главный его порок, натюрмортный подход к изображению любого объекта, было безразлично, что писать: комсомолку или дерево, яблоко или работницу, крестьянина или любую попавшую на глаза вещь. И скоро обнаружилось, что «традиции» русского сезаннизма, реставрированные в творчестве художников «Бытия», оказались совершенно неприменимыми к задачам изображения многообразной и полнокровной советской действительности.

Наиболее передовые художники, состоявшие в «Бытии», довольно быстро поняли ошибочность этого творческого пути. Уже с 1924 года на выставках «Бытия» перестал участвовать Ф. Богородский, вступивший в АХРР. В 1925 году из этого объединения вышли П. Соколов-Скаля и П. Покаржевский, также вступившие в ряды АХРР.

Не менее поучительной была история создания и существования «Нового общества живописцев» (НОЖ), организованного тоже молодыми художниками, испытавшими на себе влияние формализма и искавшими выход из творческого тупика. В общество входили художники Г. Ряжский, С. Адливанкин, А. Нюренберг и другие.

В ноябре 1922 года они организовали выставку, в каталоге которой опубликовали свою платформу, под названием «Наш путь». В ней они писали: «Аналитический период в искусстве кончился... Прошел год. Мы впервые выступаем со своими произведениями, являющимися результатом напряженнейшей борьбы в невероятно тяжелых условиях... Мы, бывшие «левые» в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю бесполезность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства. Мы пришли к тупику...» [1].

В платформе художников НОЖа не было четкого, ясно выраженного понимания путей советского искусства, желания решительно встать на реалистический путь, и их творчество не получило поддержки у общественности. Поэтому, просуществовав до 1924 года, НОЖ влился в «Бытие», лучшие же его представители — Г. Ряжский, А. Нюренберг и другие — вступили в АХРР.

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 105.

Опыт творчества художников «Бытия» и «Нового общества живописцев» лишний раз показал, что правильно решить вопросы дальнейшего развития советского искусства можно было лишь при условии, если художники окончательно преодолеют влияние буржуазного антиреалистического искусства, если они усвоят истину, что встать на верный путь можно лишь при условии правильного использования традиций русской реалистической школы.

* *
*

Художественная жизнь нашей страны в 1922 году была исключительно разнообразной и насыщенной. Но особенно знаменателен этот год был тем, что значительная часть молодых художников организовалась в Ассоциацию художников революционной России.

Для объединения художников-реалистов в АХРР важное значение имела дискуссия, состоявшаяся в связи с открытием 47-й выставки передвижников. На этой дискуссии были поставлены актуальные вопросы изобразительного искусства. Доклад о значении быта в живописи на выставке сделал художник П. Радимов. Как пишет Е. Кацман в своих воспоминаниях [1], Радимов призывал художников взяться за отображение повседневной жизни народа, его быта, труда, доказывал, что реалистический метод в искусстве самый правдивый и понятный для народа, что он способен более всего ответить на требования революции. Подчеркивая важность для художников изучения и использования опыта русского, в первую очередь, передвижнического искусства, Радимов говорил, что пора творчество передвижников оценить по достоинству, по его замечательной роли в развитии искусства. Идеи докладчика были горячо поддержаны всеми художниками, стоявшими на реалистических позициях, и в первую очередь молодыми художниками-реалистами.

Представители формалистического искусства собрали все «силы», чтобы дать на дискуссии «бой» реализму, однако это привело к полному разоблачению кубофутуристов и «производственников». Как ни пытались «доказать» сторонники формализма, что будто бы время реализма окончилось, что, якобы, новая действительность не приемлет реалистического искусства, им это не удалось. В дискуссии активно участвовали Н. Касаткин, поэт С. Городецкий, Е. Кацман и другие. Они дали решительный отпор формалистам. В результате дискуссии значительная часть молодых художников решила объединиться и повести организованную, систематическую борьбу за новое реалистическое направление в искусстве. Надо сказать, что не все художники были вполне довольны выставкой и декларацией передвижников. Многим казалось, что поздним передвижникам чуждо понимание «мужественных идеалов» революции. Они же, молодые художники новой эпохи, решили открыто и целиком отдать себя и свое творчество на службу Октябрьской революции. Художники верили, что их идеи должны найти поддержку у советских людей, у партии, и решили обратиться с письмом в ЦК РКП(б). В этом письме они рассказали о трудностях работы художников-реалистов, изложили свои мысли об искусстве и его задачах и просили указать пути дальнейшей работы. Очень скоро они получили ответ, в котором их призвали идти в рабочую массу, изучать ее и изображать. Для молодых реалистов этот ответ определил всю программу дальнейшего творчества. Они решили немедленно приступить к зарисовкам сцен труда на заводах и фабриках, к созданию портретов передовых рабочих. Художники связались с редакцией массовой газеты «Рабочий», издававшейся Центральным Комитетом партии.

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 73.

Редакция газеты 16 марта 1922 года снабдила художников следующим мандатом: «Редакция газеты «Рабочий» просит администрацию заводов «Динамо» и «Электросила» оказать содействие группе художников П. Радимову, Е. Кацману, М. Зайцеву, В. Журавлеву, В. Яковлеву, А. Аршинову и П. Толкачу по зарисовке предприятия, его мастерских, сцен производства, быта, героев труда, руководителей производства и т. д.».

Первые посещения заводов группой художников вызвали большой интерес со стороны реалистов. Примеру инициаторов непосредственного изучения труда и быта рабочих пожелали последовать многие художники.

Возникла идея создать Ассоциацию художников по изучению современного революционного быта, а затем решено было организовать выставку, которая продемонстрировала бы первые результаты работы художников на заводах и фабриках.

«Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» — так называлась первая выставка Ассоциации, которая открылась 1 мая 1922 года. Выставка была организована не от имени Ассоциации, а от имени Отдела изобразительных искусств Главполитпросвета, но ахрровцы ее считали первой своей выставкой, положившей начало истории АХРР.

Выставка имела важное значение для окончательного оформления состава учредителей Ассоциации художников революционной России. В ней участвовали, наряду с Ассоциацией художников по изучению современного революционного быта, художники Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и другие. Выставка в помощь голодающим была очень скромной по сравнению с 47-й выставкой передвижников. Но зато на ней были показаны те работы, которые ознаменовали начало практического осуществления программы приобщения художественного творчества к жизни и труду рабочих и крестьян, то есть наброски, рисунки, зарисовки, этюды, сделанные зачинателями ахрровского движения на чугунолитейном заводе (бывшем Устрийцева).

Во время выставки, 13 мая 1922 года, состоялось собрание учредителей Ассоциации. На этом собрании присутствовали П. Радимов, С. Малютин, Е. Кацман, Н. Котов, В. Журавлев, П. Шухмин, Б. Яковлев и другие. Секретарем собрания был Е. Кацман. Художники постановили именовать свою организацию «Обществом художников революционной России». Для выработки устава и декларации Общества была выбрана комиссия в составе П. Радимова, Е. Кацмана, С. Малютина, П. Шухмина, Н. Котова.

Вскоре после этого собрания окончательно было решено новую организацию называть Ассоциацией художников революционной России (АХРР).

Первым председателем АХРР, как уже указывалось, был избран П. Радимов, секретарем — Е. Кацман, членами президиума АХРР были избраны А. Григорьев, П. Киселис, П. Шухмин, Б. Яковлев, Я. Башилов. Позже в состав президиума ввели А. Вольтера, В. Перельмана, С. Карпова, Ф. Лехта.

Первая ахрровская выставка, как видим, имела большое значение для организации художников-реалистов. Вместе с тем, у зачинателей ахрровского движения была большая потребность определить свои взгляды на искусство, выразить творческую программу, которая бы послужила идейной основой их движения вперед.

Поэтому вскоре после первого заседания учредителей Ассоциации художники собрались, чтобы выработать свою декларацию.

Проект ее был составлен П. Радимовым и Е. Кацманом. В ней указывалось, что перед художниками стоит задача «документально запечатлеть величайший момент истории в ее революционном порыве и т. д.». В качестве основного лозунга в декларации выдвигался «героический реализм».

Проект декларации был скоро рассмотрен и утвержден президиумом и всем активом АХРР. Текст декларации[1] был опубликован в каталоге второй выставки АХРР «Жизнь и быт Красной Армии», открывшейся 23 июня 1922 года.

Декларация АХРР характеризовалась политической ясностью и целеустремленностью, в ней была четко сформулирована главная задача советских художников — служить идеям Великой Октябрьской революции. Ахрровцы подчеркивали, что советское революционное содержание в искусстве является «признаком истинности художественного произведения», поэтому они ставили своей задачей изображать «быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда».

Если будем сравнивать декларацию художников АХРР с декларацией передвижников, мы найдем в них некоторые общие черты. «Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей»,—так писали передвижники в предисловии к своему каталогу 47-й выставки. Ахрровцы тоже брались за изображение быта рабочих, крестьян, за отображение труда и жизни деятелей революции и героев труда, но в отличие от передвижников в их программе мы ощущаем новый, советский, революционный смысл, который они вкладывали в определение своих задач и целей.

Художники-ахрровцы, в основном, являлись выходцами из Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и выучениками Академии художеств и Училища живописи, ваяния, зодчества. Поэтому они принесли в ахрровское движение все достоинства и недостатки, свойственные этим организациям до Октябрьской революции.

Значение ахрровского движения состоит в том, что оно помогло на основе критической переработки сберечь и развить все самое лучшее из предреволюционного реалистического искуства и, объединив художников разных направлений, создать искусство совершенно новое, социалистическое по своему духу.

Взявшись за организацию творческой работы в плане непосредственного общения художников с рабочим классом, крестьянством, Красной Армией, ахрровцы пошли по новаторскому пути в своей выставочной деятельности. Они создали совершенно новый, не виданный в истории искусства тип тематических выставок, само название которых и подготовка к ним имели идейную художественную направленность, приближали их участников к советской действительности.

В течение 1922 года ахрровцы организовали три выставки. Первая выставка в пользу голодающих Поволжья, как мы уже говорили, открылась 1 мая, вторая, под названием «Жизнь и быт Красной Армии», открылась в июне, третья выставка «Жизнь и быт рабочих» была открыта в сентябре.

Выставки отразили самый первоначальный этап работы ахрровцев по приобщению к жизни и труду рабочих и к жизни Красной Армии. На них большей частью были представлены наброски, зарисовки, рисунки, этюды. Почти как правило им был свойствен хроникально-документальный характер. При этом многие ахрровцы обнаружили неумение увидеть существенные, новые стороны в жизни и труде рабочих, командиров и бойцов Красной Армии. Поэтому многие эскизы, рисунки, наброски и т. п. получались невыразительными, сугубо прозаическими.

На выставке «Жизнь и быт Красной Армии», открывшейся в Музее изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств имени

[1] См. настоящий сборник, стр. 120.

А. С. Пушкина), было представлено 189 экспонатов: этюдов, эскизов, рисунков, графических листов, жанровых картин, портретов (скульптура на выставке отсутствовала). Всего на ней участвовало 40 художников. Основную массу произведений на выставку представили художники-ахрровцы: П. Радимов, Е. Кацман, В. Журавлев, Е. Львов, Б. Яковлев, П. Шухмин и другие. Из Товарищества передвижных художественных выставок на ней участвовали В. Мешков, В. Бялыницкий-Бируля, Н. Щекотов, из Союза русских художников — С. Малютин (один из основных учредителей АХРР), Ф. Малявин и другие.

Эта выставка сыграла весьма положительную роль в разработке военной темы в советском искусстве, она продемонстрировала большой интерес художников к Красной Армии, их желание понять и отразить ее народный, демократический характер.

Третья ахрровская выставка под названием «Жизнь и быт рабочих» была приурочена к началу работы V Всесоюзного съезда профсоюзов и открылась 17 сентября 1922 года. Художники развернули большую работу по подготовке к ней. От ВЦСПС были получены мандаты на посещение фабрик и заводов, где художников хорошо принимали рабочие, герои труда. Им охотно позировали. Художники делали зарисовки и этюды в цехах, во время работы, в обеденный перерыв. ВЦСПС предоставил для размещения выставки большое фойе Дома союзов, где происходил съезд.

Выставка картин, этюдов, эскизов, рисунков, графики и скульптуры «Жизнь и быт рабочих» — так был озаглавлен каталог выставки — имела 263 произведения, на ней выступило 50 художников — живописцев, графиков, скульпторов.

Значительной части работ, показанных на выставке, был присущ хроникальный и документальный характер. Среди них было немало зарисовок на темы, вроде: «Красильня», «Чесальня», «Фабричный двор», «Электрическая машина» и т. д. Однако, вместе с тем, на выставке появился ряд произведений, отразивших важные успехи художников АХРР в деле создания типических образов советских рабочих.

Центральное место на выставке занимали произведения Н. Касаткина (64 работы), уже показанные ранее на 47-й выставке передвижников. Участие на выставке Касаткина во многом содействовало ее успеху. Мужественные образы рабочих, показанные Касаткиным во всей суровой жизненности, поражали зрителя своей простотой и силой.

Выставка «Жизнь и быт рабочих» имела успех у советской общественности. Профсоюзная газета «Труд» в своей статье о выставке писала: «Хорошо, что группа художников перестала висеть в воздухе и прикрепила себя к рабочему быту, стала искать сюжетов и настроений на заводах и фабриках. Пусть не нащупали они еще настоящий путь, но они найдут его, ибо ищут...»

Поддержка общественностью ахрровской выставки навела ВЦСПС на мысль приобрести все ценное, что было показано на ней художниками. В результате все лучшее было приобретено, произведения же Н. Касаткина были закуплены полностью. Приобретенные на выставке произведения послужили основой для создания музея картин, посвященного жизни и труду рабочих, созданного при Дворце труда в 1923 году.

Ахрровцы сделали в 1922 году первые серьезные успехи, которые не могла не заметить наша общественность. Этот успех выразился в первую очередь в том, что художники смело обратились к изображению советского человека.

Ахрровские выставки дали серьезный толчок развитию искусства советского портрета. В качестве портретистов на них выступили С. Малютин, Е. Кацман, П. Радимов, В. Перельман, Е. Львов, И. Чашников, Я. Башилов.

Демократические, лишенные какой-либо тени претенциозности, образы их работ получили выражение в ясных, спокойных формах.

Особенно серьезным успехом советского портрета в этот период явился портрет Д. А. Фурманова работы С. Малютина, написанный в 1922 году. Бывший комиссар Чапаевской дивизии изображен в военной гимнастерке с боевым орденом на груди. Его совсем еще молодое лицо отмечено высоким интеллектом. Художнику удалось создать очень емкий образ писателя-большевика, человека большой волевой целенаправленности и в то же время мягкого и вдумчивого по натуре.

19 марта 1923 года открылась четвертая выставка АХРР под названием «Художественная выставка «Красная Армия (1918—1923)». На выставке экспонировалось 246 произведений, участвовало около 100 художников. Экспозиция выставки имела три раздела: 1. Живопись и скульптура, 2. Графика, 3. Изделия государственного фарфорового и стекольного завода в Петрограде. К участию на выставке было привлечено немало художников, не состоявших в АХРР, и это имело важное значение. Советская общественность получила новую возможность проверить художников различных направлений, узнать, как они перестраиваются в связи с требованиями действительности. Выставка показала, что программа творчества, выдвинутая ахрровцами, полностью выдержала испытание тех лет. Несмотря на молодость ахрровского движения, именно произведения, созданные ахрровцами и рядом старых мастеров, привлеченных к участию на выставке, определили ее успех.

Наряду с такими портретами, как «Д. А. Фурманов» С. Малютина, «Ф. Э. Дзержинский» Е. Кацмана, на выставке появился ряд произведений, знаменовавших собой первые успехи советской идейно-тематической картины: М. Грекова «Вступление в Новочеркасск полка имени В. Володарского», Н. Никонова «Январь, 1920 год. Въезд передового отряда Красной Армии в Красноярск», В. Яковлева «Газета на фронте».

Из художников старшего поколения необходимо отметить А. Моравова, написавшего в 1923 году картину «Заседание комитета бедноты», а на выставке показавшего работу «Красноармеец на побывке». А. Архипов представил на выставку картину «Партизаны», И. Владимиров — «Высадку десанта», ряд картин на батальные сюжеты показал Н. Самокиш.

Большой интерес представляли работы К. Юона «Парад Красной Армии», Б. Кустодиева «Большевик», написанные еще в первые годы после Октябрьской революции.

Выставка показала, что ахрровское движение, несмотря на известные протокольно-хроникерские черты в его творческой практике, шло по правильному пути.

Дальнейшим, значительным этапом в развитии советского искусства 20-х годов явилась Всероссийская сельскохозяйственная выставка, открывшаяся в августе 1923 года на территории, ныне занимаемой Центральным парком культуры и отдыха имени А. М. Горького.

Правительство отпустило большие средства на оформление территории, павильонов, отделов выставки и различных ее залов. К работе было привлечено большое число живописцев, скульпторов, мастеров прикладного искусства.

В день открытия выставки в одном из крупных ее павильонов открылась пятая художественная выставка АХРР под названием «Уголок Ленина».

Ахрровцы справедливо говорили, что на выставке «Уголок Ленина» произошла смычка картины с темами революции. И действительно, вместе с АХРР на выставке участвовал Истпарт (Институт истории партии). Наряду с художественными произведениями в залах экспонировались исто-

рико-революционные материалы, документы, фотографии, подпольные большевистские газеты, воззвания, прокламации, донесения полиции и жандармерии, свидетельские показания, живые рассказы участников революционных событий и т. д. Значительное число произведений ахрровцев являлось как бы наглядной иллюстрацией представленного Истпартом историко-революционного, документального материала.

В первой комнате выставки показывались вместе с документами картины художников, отображавшие жестокую расправу самодержавия с народом. Картина Е. Львова так и называлась «Расстрелы и виселицы в царской России». В этой же комнате находились картины: «9 января 1905 года в Петербурге на Дворцовой площади» П. Котова, «Расстрел рабочих на Лене 12 апреля 1912 года» П. Свиридова, «Декабрьское восстание в Москве 1905 года» В. Журавлева.

Ряд картин как бы иллюстрировал отдельные моменты из жизни В. И. Ленина. Из них большим успехом пользовалась работа Н. Соловьева «Ильич на субботнике».

Выставку посетило большое число зрителей, в отдельные дни на ней бывало свыше пяти тысяч человек.

На пятой выставке АХРР еще больше, чем на выставке, посвященной пятилетию Красной Армии, проявилось стремление художников к работе над сложной сюжетной картиной. Если первые ахрровские выставки в значительной мере демонстрировали этюды, зарисовки и наброски, то выставка, посвященная В. И. Ленину, состояла из тематических картин на историко-революционные темы, в которых обнаруживалось стремление художников дать разработку сложных сюжетов. Но все же исполнение большинства картин оставляло желать лучшего, уровень мастерства был весьма невысок. Советская общественность, отмечая актуальность содержания многих работ, указывала, что ахрровцам необходимо со всей серьезностью взяться за овладение мастерством реалистического творчества, покончить с незавершенностью и эскизностью. Без работы над рисунком, композицией, перспективой, объемом, колоритом, без умения изобразить человека, без попыток передать его внутренний мир, раскрыть борьбу характеров невозможно было добиться успеха советской тематической картины с большим жизненным содержанием.

Ахрровское движение уже в конце 1923 года выходит за рамки Москвы. Художники крупнейших городов все чаще обращаются в президиум АХРР с просьбой помочь им организовать местные ячейки. Президиум Ассоциации, естественно, шел навстречу этим просьбам. Так, при поддержке президиума был организован филиал АХРР в Петрограде во главе с Н. Дормидонтовым и С. Павловым, в который входили Е. Чепцов, М. Авилов, Н. Дроздов, С. Карпов, И. Бродский, И. Владимиров, А. Рылов и другие. Затем были созданы филиалы АХРР в Казани, Саратове, Ростове-на-Дону и т. д.

Продолжая свою линию на развитие актуального, идейно-тематического искусства, АХРР решает провести очередную выставку под названием «Революция, быт и труд», которая и открылась 31 января 1924 года в помещении Исторического музея. Это была шестая выставка АХРР. На ней было представлено почти 500 работ 133 художников различных городов страны, являвшихся членами АХРР. Однако отсутствие на выставке художников, не состоявших в АХРР, значительно сузило ее общественный резонанс.

Все же выставка имела важное значение для сплочения и консолидации художников ахрровского направления и продемонстрировала ряд новых ценных достижений.

Из старых мастеров русского искусства на выставке участвовали А. Архипов и С. Малютин, окончательно утвердившиеся в ахрровском движении.

Выставка характеризовала количественный рост ахрровцев и тематическое многообразие их творчества. На выставке немало было показано картин на историко-революционные темы. Темы труда получили отражение в работах П. Радимова «Литейный цех», «Литейщики за работой», Е. Чепцова «Постройка железной дороги», Н. Никонова «На транспорте». Темам советского быта посвятил свои работы Н. Терпсихоров «Утро», «Дети рабочих» и т. д.

Одной из самых лучших работ шестой выставки явилась картина-пейзаж Б. Яковлева «Транспорт налаживается» (окончена в середине 1923 года). Произведение Б. Яковлева свидетельствовало о том, что наряду с первыми удачами в области портрета, сложной сюжетной картины, ахрровцы добились успехов и в пейзажном жанре. Не случайно сами ахрровцы в шутку называли картину Б. Яковлева «Пейзаж налаживается».

Б. Яковлев в картине выразил чувство гордости советских людей, добившихся первых успехов в борьбе с разрухой. Перед зрителем, рассматривавшим картину, как бы расширялись горизонты, раздвигались перспективы социалистического строительства. В каждой детали чувствовался результат большого, упорного труда советского человека. Навстречу зрителю из глубины картины «на всех парах» идет паровоз. Видны светлые полосы рельсов, белый, тающий в воздухе пар. Ритм движущегося паровоза, скрещивающиеся линии железнодорожных путей, очертания здания депо, красивый, хотя и сдержанный колорит — все в картине замечательно связано в одно живописное целое.

Огромное значение для творчества Б. Яковлева, как и всех художников-ахрровцев, имели систематические творческие командировки в различные области страны. Об этом он очень хорошо рассказывает в своей автобиографии. «В те годы, когда сама жизнь еще только вставала на новые рельсы, работа транспорта привлекала меня. Первые паровозы, выходящие из депо, свист и пар, единство и гармония стали и железа, закопченные кирпичные стены воодушевляли бодрым зовом восстанавливающейся жизни» [1].

Большое значение для развития советской картины на историко-революционную тему имело произведение И. Бродского «Торжественное открытие II конгресса Коммунистического Интернационала». Картина эта была показана в декабре 1924 года и имела у советской общественности большой успех.

О методе работы над картиной и об оценке ее зрителями Бродский рассказывал: «Очень трудно давались подготовительные работы к картине. Во время конгресса делать отдельные зарисовки приходилось в самых разнообразных местах, так как делегаты конгресса жили в разных гостиницах, и поймать их было трудно... Более ста пятидесяти зарисовок было сделано мною с большими трудностями и приключениями, прямо-таки на ходу: в театре, в номере гостиницы, в столовой за едой, в очереди у киоска книг и т. д.... Впервые я выставил ее в Кремле во время IV конгресса Коминтерна» [2].

К чести ахрровцев нужно сказать, что, несмотря на успех шестой выставки, они понимали, что их работы еще отстают от запросов народа. Они видели, что большинству их произведений еще недостает желаемого ма-

---

[1] «Мастера советского изобразительного искусства». М., 1951, стр. 588—589.
[2] И. Бродский. Мой творческий путь. М., 1940, стр. 90—91.

стерства, художественного обобщения. Поэтому у ахрровцев возникла потребность подвести итоги своей творческой деятельности за два года. В мае 1924 года президиум и фракция РКП(б) АХРР обратились с письмом ко всем своим филиалам и художникам СССР. В этом письме ахрровцы совершенно правильно характеризовали достижения и недостатки ахрровского движения и определяли пути дальнейшей борьбы за идейное и художественное качество творчества [1].

После шестой выставки ахрровцы берутся за упорную работу по овладению мастерством; несмотря на то, что шестая выставка получила ряд благоприятных рецензий, ахрровцы не были ею довольны, она не дала им полного творческого удовлетворения. Поэтому они решили организовать следующую, седьмую выставку под тем же девизом, но проведя к ней более тщательную и серьезную подготовку. 8 февраля 1925 года открылась седьмая выставка АХРР, имевшая то же название, что и шестая выставка.— «Революция, быт и труд».

Выставка эта была одной из самых больших и важных за первые десять лет советского изобразительного искусства. Для нее было прислано свыше двух тысяч экспонатов из Москвы, Ленинграда, Казани, Саратова, Костромы, Новочеркасска и других городов. В результате строгого отбора было показано лишь 375 работ, исполненных 121 художником.

Ахрровцы держали на ней очередной серьезный экзамен перед массовым советским зрителем.

Основное достижение выставки состояло в том, что борьба ахрровцев за картину против этюдизма как творческого принципа увенчалась полным успехом. Подавляющая масса произведений на выставке представляла собой именно картины, а лучшие из них отличались содержательностью и завершенностью формы.

Мы уже указывали, какой вред наносил этюдизм творчеству художников в первые годы ахрровского движения. Седьмая выставка АХРР, не отрицая необходимости этюда как подготовительного этапа в работе над картиной, нанесла удар по самодовлеющему этюдизму и тем самым открыла дорогу для дальнейшего развития советской тематической картины. Было выдвинуто требование показывать на выставках только законченные, продуманные композиции.

В связи с борьбой за картину со всей остротой встал вопрос об овладении мастерством, школой реалистического искусства, о преодолении дряблости рисунка и формы, несовершенства, расплывчатости цветового решения и живописной фактуры.

Естественно, вместе с торжеством принципов станковой картины повысился и общий идейный уровень советского искусства. Это выразилось не только в преобладании актуальных революционных сюжетов, но и в общем жизнеутверждающем тоне, которым была пронизана подавляющая часть произведений самых различных видов и жанров. Это советское оптимистическое мироощущение обнаруживалось в работах большинства художников-ахрровцев самых различных поколений. В жизненной конкретности, демократичности, в оптимистическом, жизнеутверждающем мировосприятии и состояли типические характерные черты нового, советского искусства.

Советская общественность с большим удовлетворением отмечала, что творчество таких мастеров советского искусства, как А. Архипов, Б. Кустодиев, К. Юон, С. Малютин, И. Машков и другие, значительно приблизилось к нашему народу, стало правдивее, искреннее, полнее выражать мысли и чувства советских людей. Об этом убедительно говорят исполненные неудержимого оптимизма работы А. Архипова, изображающего русских

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 120.

крестьян и крестьянок. Зрители заражались бодрым, революционным настроением, рассматривая картину Б. Кустодиева «Фейерверк на Неве». Их восхищала мажорность чувства, которая пронизывала мастерски сделанные, до иллюзии живые натюрморты И. Машкова, объединенные под общим названием «Снедь московская». Оптимистическим, жизнеутверждающим чувством были проникнуты также работы К. Юона, Н. Ульянова и других.

На выставке был специальный раздел, посвященный революции 1905 года. Картины на темы революционной борьбы русского народа ахрровцы показали и на выставке «Уголок Ленина» и на шестой выставке. Но тогда многие из них были в значительной мере незаконченными, а, следовательно, неполно выражали то содержание, которое стремились вложить в них художники. Темы революционной борьбы масс против самодержавия, темы Октябрьской революции предполагали создание сложных композиционных картин. В этой трудной работе ахрровцы добились новых существенных успехов.

Лучшими работами на темы революции 1905 года на рассматриваемой выставке были: «Партизаны» С. Карпова, «Декабрьское восстание в Москве 1905 года» В. Журавлева, «Столкновение рабочих с мастером в 1905 году» С. Луппова, «9 января» Н. Шестопалова, «После восстания» Н. Терпсихорова, «Бомбист» Н. Никонова.

Картина С. Карпова «Партизаны» изображает рабочих и крестьян, вооруженных кто чем — ружьями, вилами. Динамическая композиция, выразительность пластически четко разработанных фигур, лаконичное цветовое построение, напряженность действия, эмоциональность картины — все это сделало произведение С. Карпова одним из лучших на выставке.

Большой жизненностью и выразительностью отмечена картина С. Луппова «Столкновение рабочих с мастером в 1905 году». В ней многое взято от живого наблюдения действительности, верно подмечены характеры героев. Но работе все же не хватает целостности, продуманного живописного решения; в этом сказалась недостаточная зрелость мастерства.

Хорошо передают настроение напряженных, героических дней революции 1905 года картины Н. Шестопалова «9 января» и Н. Никонова «Бомбист».

Ценный вклад в развитие композиционной картины на революционные сюжеты внесли также работы Г. Горелова, И. Владимирова, А. Белого, И. Дроздова и ряда других художников. Однако часть работ на историко-революционные темы обладала серьезным недостатком. Избирая в качестве сюжетов своих картин, главным образом, сцены избиения, расстрела, разгона демонстрантов и т. п., художники изображали народ лишь пассивным, страдающим, жертвой царского террора. Художники при этом не скупились на плакатные, резкие приемы изображения убитых, расстрелянных, крови, сцен ужаса и т. п.

Большое количество картин на выставке было посвящено изображению новых сторон жизни и быта советских людей. Лучшим произведением на эту тему явилась замечательная картина Е. Чепцова «Заседание сельячейки». На сцене небольшого сельского клуба выступает с докладом крестьянин, видимо, только что вернувшийся из Красной Армии. Манера говорить, жестикуляция, выражение лица, фигура — все выдает в нем неопытного оратора. Облик активиста-крестьянина, совсем недавно вступившего на путь сознательной политической жизни, прекрасно передан художником. В фигурах членов президиума художник также подметил много жизненных, типических черт. В приоткрытой двери мы видим лица любопытствующих молодых крестьянок, для которых в диковинку и это собрание, и президиум, и особенно то, что их деревенский, всем известный парень выступает в роли оратора на собрании. Эта типическая сценка новой советской жизни с ее

новыми людьми изображена художником очень искренне, с большой непосредственностью и художественной простотой.

Традиции передвижнического жанра, и прежде всего В. Маковского, с его любовью к изображению непритязательных простых сценок, с его умением подметить жизненную ситуацию и типические народные характеры, получили у Е. Чепцова дальнейшее развитие. В работе Е. Чепцова выступил новый человек, свободный строитель социалистической жизни, стремящийся к широкой общественной деятельности. Перед нами живые конкретные характеры: в облике и в поведении этих людей мы угадываем не только их настоящее, но и их прошлое и будущее. Именно через характер людей, порожденный конкретной исторической обстановкой, раскрывается типическая социальная ситуация.

Новое содержание в картине Е. Чепцова обусловило и ясность, доходчивость ее реалистической формы, доступной восприятию самого широкого зрителя.

Как и картина Б. Яковлева, картина Е. Чепцова — ценный вклад в фонд классических произведений советской живописи.

Большую серию работ на выставке показал И. Бродский. В небольших картинах — «Рабочие окраины», «Зимний пейзаж», «Ночь», «Зима» — художник обнаружил зрелое реалистическое мастерство.

Большой успех имел на выставке Ф. Богородский, к этому времени окончательно перешедший в АХРР из объединения «Бытие». Его серия картин, изображающих беспризорных, правдиво передает образы «детей улицы». На их облике лежит отпечаток тяжелой бездомной жизни. Но, вместе с тем, художник сумел в каждом лице увидеть своеобразный человеческий характер, подметить черты детской психологии.

В жанровой картине Н. Терпсихорова «Первый лозунг» нашли яркое и своеобразное отражение первые дни Октябрьской революции. Н. Терпсихоров показал мастерскую художника. Из окна брезжит свет раннего утра. В помещении, заставленном гипсовыми слепками античных статуй, усталый художник заканчивает писать лозунг «Вся власть Советам!». Интересную картину под названием «Рабкор» показал на выставке В. Перельман. В ней художник отразил одну из существенных сторон повседневной жизни тех лет. Рабкор В. Перельмана — деятельный советский человек, один из ярких представителей нового общества.

Новые ценные произведения батальной живописи продемонстрировал на выставке М. Греков. Его картины «Подвоз снарядов к Новочеркасску», «Тачанка. Пулеметам, продвинуться вперед!», «Ночевка», «В казачьем хуторе», так же как и другие работы этого времени, не представленные на выставке,— например, «В отряд к Буденному», развивали реалистические принципы советского изобразительного искусства. С большой силой запечатлена в них героика гражданской войны, ее массовый народный характер. М. Греков мастерски передает атмосферу революционных боев, ночные разведки, полные тревог эпизоды. Героем его картин является народ. Художник изображает сплоченные, сильные, единые в своем порыве воинские отряды красноармейцев, несущихся на конях навстречу врагу, врезающихся в ряды противника, рассеивающих его, захватывающих в плен вражеских солдат, которые выглядят перед ними жалкими, растерянными, бессильными.

Народная армия, и прежде всего красная кавалерия, запечатлены М. Грековым с большой художественной силой. Его творчество лишено каких-либо прикрас, гражданская война предстает в его полотнах во всей простоте, суровости и жизненной реальности.

Заметное место на выставке занимали также портреты. Из них необходимо выделить работы Е. Кацмана, показавшего портреты М. И. Калинина, Е. М. Ярославского, старого большевика Ф. Н. Петрова и других.

Портрет М. И. Калинина Е. Кацман сделал цветными карандашами в апреле 1924 года. На портрете имеется надпись: «За рассмотрением прошений в приемной». В той же манере решены и портреты Е. М. Ярославского и Ф. Н. Петрова.

Так же как почти все предыдущие ахрровские выставки, седьмая выставка явилась по преимуществу выставкой живописи. Графики на ней представлены были весьма слабо и случайными работами.

Но особенно слабым местом выставки был раздел скульптуры. Ахрровцы с первых лет своей работы уделяли очень мало внимания этому виду искусства. В числе учредителей АХРР скульпторов совсем не было, на первых ахрровских выставках они почти не принимали участия. Мастера советской скульптуры по сути дела никак не были организованы, в члены АХРР они не привлекались. Безразличное отношение АХРР к развитию скульптуры наглядно сказалось на седьмой выставке, на которой был представлен целый ряд совершенно формалистических работ Д. Цаплина, С. Булаховского и других.

Газета «Правда» поместила ряд статей о выставке. Интерес представляла статья А. Сидорова под названием «7 выставка картин АХРР». В ней отмечалось, что «седьмая выставка является, конечно, самой интересной из всех бывших раньше». Предлагая вспомнить скромные опыты, с которых начинала АХРР, Сидоров, считал необходимым отметить «несомненный рост квалификации... Искусство не проиграло оттого, что содержание пришло первым, мастерство вторым...» [1], — заключал автор.

В целом седьмая выставка АХРР показала новый успех советской идейно-реалистической живописи. Искусство ахрровцев с каждым годом приобретало все большее культурно-просветительное значение для масс, а это стало возможным потому, что рос художественный уровень творчества ахрровцев.

Большая часть произведений, показанных на выставке, была приобретена различными культурно-просветительными организациями и государственными учреждениями: музеем Революции, Музеем труда при ВЦСПС, Госиздатом — для репродуцирования и массового распространения.

Успех выставок АХРР, постоянный рост их посещаемости очень хорошо иллюстрируют цифровые данные. Если первую выставку, открывшуюся 1 мая 1922 года, посетило 3 тысячи человек, то вторую выставку — «Жизнь и быт Красной Армии» в 1922 году посетило 4 тысячи человек; третью — «Жизнь и быт рабочих» в 1922 году — 5 тысяч человек, четвертую — «Пять лет Красной Армии» в 1923 году — 15 тысяч человек; пятую — «Уголок Ленина» на сельскохозяйственной выставке в 1923 году — 100 тысяч человек; шестую — «Революция, быт и труд» в 1925 году — 65 тысяч человек.

После седьмой выставки филиалы АХРР стали быстро возникать во всех республиках и крупнейших городах СССР. К 1 мая 1926 года в стране уже насчитывалось 34 филиала АХРР, охвативших свыше 650 художников. Кроме Москвы, филиалы существовали в Ленинграде, Тбилиси, Баку, Ташкенте, Казани, Саратове, Нижнем Новгороде, Свердловске, Владивостоке, Томске, Новосибирске, Чебоксарах и других городах.

В 1926 году возникло омахрровское движение (ОМАХРР—Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России).

Подводя итоги ахрровского движения за 1922 — 1925 годы, необходимо признать, что за это время АХРР прошла трудный, но поучительный путь. Борясь против формализма и натурализма, за тематическую, сюжетную

---

[1] Сборник «Четыре года АХРР», М., 1926, стр. 67.

картину, отображающую жизнь, быт, революционное прошлое народа, ахровское движение проложило искусству дорогу к самым широким народным массам. Ахрровцы делали все, чтобы их искусство отвечало запросам и вкусам народа, они стремились к тому, чтобы простой массовый зритель был главным судьей их творчества.

Было бы неверно утверждать, что ахрровцы полностью справились с задачами, поставленными перед ними советской общественностью, и осуществили на практике свою декларацию. Выполнить эти задачи им особенно мешали недостаток мастерства и непреодоленные полностью пережитки натурализма, отразившиеся на немалом числе произведений, но все же именно ахрровское движение уже к 1924 — 1925 годам стало основным руслом развития реализма. Творчество художников-ахрровцев заложило основы для последующего развития советского изобразительного искусства.

Именно в этот период окончательно складывается советский портрет в творчестве художников С. Малютина, В. Н. Мешкова, И. Бродского, Е. Кацмана, продолжающих традиции русского портретного искусства. Художники создают портреты, скупые по цвету, строгие по композиции, лишенные и тени парадности. Но в образах простых советских людей и деятелей Коммунистической партии и Советского государства за внешней простотой мы ощущаем героические, сильные народные характеры.

В эти годы окончательно сложились в советской живописи также историко-революционный и батальный жанры, становящиеся в это время ведущими. Произведения художников Н. Никонова, И. Бродского, Н. Шестопалова, С. Карпова, И. Владимирова, М. Авилова и особенно работы М. Грекова в области батальной живописи послужили основой для ее дальнейшего расцвета.

Тема труда получила в этот период большое место и серьезное развитие. В этой области успешно работали В. В. Мешков, С. Рянгина, Г. Савицкий, П. Котов и другие.

Большой вклад в эти годы был сделан советскими художниками в развитие на новой основе традиционного «бытового жанра».

Здесь почетное место заняли картины А. Моравова, Е. Чепцова, Н. Терпсихорова, Ф. Модорова, С. Рянгиной и других.

Яркое развитие в эти годы получил советский пейзаж в творчестве Б. Яковлева, В. Крайнева, В. В. Мешкова, а также художников старшего поколения — А. Рылова, И. Бродского, К. Юона, В. Бялыницкого-Бируля, В. Бакшеева и других.

Ахрровское движение явилось продолжением и развитием лучших традиций предреволюционного демократического русского реалистического искусства. Ахрровцы стремились выработать новый художественный язык, стиль советского искусства, отвечающий потребностям строительства социализма в СССР, и достигли в этом деле серьезных успехов. Имена ряда художников начинают постепенно сглаживаться в нашей памяти; тем более необходимо подчеркнуть, что они сделали большое дело, заложив основы для создания высокого стиля советского изобразительного искусства. Без их творческого опыта успешное развитие советского идейно-тематического искусства было бы значительно затруднено. Один из энтузиастов ахрровского движения Н. Котов в те годы в статье «Что такое героический реализм» писал: «Пусть в данный момент мы не дали вещей, синтезирующих этот героизм, но в тех кусках жизни, которые мы стараемся взять со всей документальной точностью, есть отражение этого жизненного героизма, и наш труд, направленный к собиранию этого материала, впоследствии неизбежно должен будет завершиться вещами синтетическими, которые и явятся стилем в искусстве данной эпохи» [1].

[1] Сборник «Четыре года АХРР», стр. 130.

Ахрровское движение в 20-х годах помогло как развитию творчества старых представителей русского искусства Н. Касаткина, А. Архипова, С. Малютина, Б. Кустодиева, К. Юона, так и привлечению к работе над тематическими произведениями, портретами и пейзажами И. Грабаря, М. Нестерова, Н. Крымова, а также художников, в прошлом состоявших в «Бубновом валете», — П. Кончаловского, И. Машкова и многих других.

На основе успехов ахрровского движения первых трех-четырех лет получило дальнейшее развитие творчество многих советских художников, создавших в последующие годы новые ценные произведения.

* *
*

Успех ахрровского движения и творческие достижения советских художников в 1922 — 1925 годах были возможны лишь на основе общих успехов социалистического строительства и роста культуры в нашей стране и прежде всего благодаря постоянной заботе Коммунистической партии о развитии искусства.

Исключительно важное значение для развития литературы и искусства имела резолюция ЦК Коммунистической партии от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы».

Отмечая, что наша страна вступила в полосу культурной революции, ЦК партии в резолюции подчеркивал, что в литературе ведут активную работу идеологические агенты новой буржуазии. Требуя всемерной поддержки новых пролетарских кадров в литературе, ЦК призывал решительно бороться против комчванства в среде писателей-коммунистов и комсомольцев.

Призывая всемерно помогать молодым писателям, Центральный Комитет подчеркивал, что необходимо «всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследству, а равно и к специалистам художественного слова... Партия должна также бороться против попыток чисто оранжерейной «пролетарской» литературы; широкий охват явлений во всей их сложности; не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян, — таковы должны быть рамки содержания пролетарской литературы» [1].

Резолюция ЦК нашей партии «О политике партии в области художественной литературы» имела огромное значение для дальнейшего развития всех видов советского искусства, в том числе и изобразительного.

Как мы уже видели, благодаря политике Коммунистической партии и ее повседневной воспитательной работе, в двадцатых годах на путь реалистического искусства становилось все большее число художников.

Однако необходимо помнить, что реалистическое направление развивалось в ожесточенной борьбе против формализма, против различного рода идеалистических взглядов на искусство. В двадцатых годах немалое число художников испытывало на себе влияние дореволюционных течений, провозглашавших теорию «чистого искусства».

Немало было также художников, вконец изуродованных школой «левого» искусства и не способных встать в ряды реалистов. Часть из них вела открытую, ожесточенную борьбу против реалистического направления, нередко сбивая с толку колеблющихся.

В течение двадцатых годов в советском искусстве возникает большое число художественных объединений. Эти объединения выпускали в большом количестве декларации, программные статьи и т. п. В них очень часто высказывались путаные, а порою откровенно идеалистические представления

---

[1] Сборник «О партийной и советской печати», стр. 345—346.

о задачах искусства. Так, в 1924 году в своей декларации общество «Маковец» писало следующее: «Наше искусство исходит из страстных потребностей души, собирающей единичные лучи света, рассеянные рефлектирующим мозгом современности...». Идеалистическая тарабарщина, выраженная в декларации, заканчивается следующими словами: «... Задача нашего творчества в том, чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить с нею воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния, целостных образах» [1]. Между тем, в обществе «Маковец» мы находим имена таких наших видных мастеров, как С. Герасимов, Н. Чернышев, А. Фонвизин и других. И, конечно, нельзя ставить им в вину то, что писалось в те годы от имени общества, в котором они состояли. Реалистическое творчество указанных мастеров, и в первую очередь С. Герасимова, ставит их неизмеримо выше подобных деклараций, написанных в годы, когда еще многим живописцам были далеко не ясны теоретические основы советского искусства.

В 1924 году организуется объединение под названием «Четыре искусства» (живопись, скульптура, графика, архитектура). Организация эта, собравшая в своих рядах, в основном, представителей дореволюционных объединений «Мир искусства» и «Голубая роза», почти ежегодно выступала со своими выставками. Здесь мы встречаем фамилии крупнейших наших мастеров изобразительного искусства — К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна, В. Фаворского, П. Кузнецова, В. Мухиной, И. Чайкова, Н. Ульянова, К. Истомина, Л. Гудиашвили, А. Кравченко и других. Между тем, в своей декларации общество писало: «В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи... Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму... Новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал — плоскость картины, цвет — краска, холст... и т. д.» [2].

Эта декларация также показывает, какие серьезные заблуждения в своих взглядах имели крупнейшие наши мастера, состоявшие в обществе «Четыре искусства». Настойчивая воспитательная работа нашей партии, влияние всей советской общественности сделали свое дело. Уже в двадцатых годах многие художники этого объединения создали ценные реалистические и своеобразные произведения, вошедшие в фонд советского искусства.

В начале 1925 года ведущие художники «Бубнового валета» организовали Общество художников московской живописи, получившее известность больше под названием «Московские живописцы». В своей декларации «Московские живописцы» утверждали, что они «ставят себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы».

Общество художников московской живописи просуществовало недолго, уже в конце 1925 года оно распалось. И. Машков вступил в АХРР, вслед за ним вступают в АХРР А. Лентулов и другие. П. Кончаловский, А. Куприн, А. Осмеркин переходят в общество «Бытие».

Дальнейшая история старших бубнововалетцев такова. В 1927 году они

---

[1] «Советское искусство за 15 лет». М., 1933, стр. 322—323.

[2] Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет». Материалы и документация. М., 1933, стр. 322—323.

вышли (за исключением И. Машкова) из АХРР и организовали «Общество Московских художников» (ОМХ). В него вошел ряд художников из общества «Маковец» во главе с С. Герасимовым. Из общества «Бытие» к нему присоединились А. Куприн, А. Осмеркин.

В 1924 году организуется объединение под названием «Жар-цвет», в нем участвовали старые, главным образом, ленинградские художники: Д. Кардовский, Е. Кругликова, А. Остроумова-Лебедева, К. Богаевский и другие.

Мастера большой художественной, по преимуществу книжно-графической культуры, художники «Жар-цвета» немало и не без пользы работали над современной советской сюжетной картиной и графикой. Творчество многих из них упрекали за отвлеченность, отрыв от нашей жизни и т. д., но это были голоса критиков и искусствоведов, не понимавших, что старшее поколение дореволюционных художников шло к искусству социалистического реализма сложными и противоречивыми путями. На выставках этого общества появлялись интересные рисунки Д. Кардовского (книжные иллюстрации и костюмы к спектаклю Малого театра «Ревизор» Н. Гоголя), его же большая картина «Заседание Реввоенсовета», замечательные гравюры А. Остроумовой-Лебедевой, очень своеобразные и интересные пейзажи К. Богаевского и другие.

В 1926 году, в день 80-летия со дня рождения великого русского художника И. Е. Репина, возникло «Общество художников имени И. Е. Репина», участниками которого были: И. Бродский, И. Грабарь, М. Нестеров, Ф. Малявин, В. Н. Мешков и другие.

В каталоге первой выставки объединения мы читаем: «Организационное ядро Общества составляют бывшие ученики И. Е. Репина и Ленинградской Академии художеств. Мысль создать общество его имени явилась естественным выражением чувства признательности учеников к своему великому учителю, чьи заветы и традиции в области русского реалистического искусства легли в основу дальнейшей художественной деятельности этой группы художников».

Объединение таких крупных художников в обществе имени И. Е. Репина лишний раз показало, какое важное значение придавали они наследию этого великого русского реалиста.

Вышеперечисленные организации, как уже указывалось, объединяли в те годы значительную часть советских художников, среди которых, как видим, было немало крупных мастеров. Однако положительного влияния на творчество наших ведущих художников размежевание по обществам не оказывало. Наоборот, некоторые группировки, вроде «Маковца» и «Четырех искусств», способны были помешать своим членам сблизиться с жизнью народа, внося путаницу во взгляды на задачи искусства. Не случайно поэтому наиболее крупные живописцы под влиянием политики Коммунистической партии находили путь к социалистическому реализму, преодолевая групповые, антиреалистические настроения, господствовавшие в большинстве объединений художников. С. Герасимов, П. Кончаловский, И. Машков, М. Нестеров, И. Грабарь и другие заняли в советской живописи видное место уже в двадцатых годах вопреки творческим программам и практике организаций, в которых они в это время состояли.

С. Герасимов, ученик К. Коровина и С. Иванова, уже до Октябрьской революции усвоил живописную школу Союза русских художников, но и тогда уже его творческий путь был наполнен упорными исканиями.

В начале двадцатых годов в его работах явно ощущается влияние сезаннистских и позднесезаннистских течений. «Старуха со ступой» (1920—1921), «За столом» (1922) характеризуются поисками выражения объемности и плотности предметов, их подчеркнутой материальности и весомости при условности цвета.

Однако уже «Автопортрет» (1923) говорит о том, что примат живой жизни начинает брать верх над формальными сезаннистскими схемами и художник твердо становится на реалистический путь. Новая советская действительность, призывы советской общественности к отображению жизни трудящегося человека и его борьбы за лучшее будущее не могли не захватить художника, и он делает содержанием своего творчества жизнь, мысли, чувства советского крестьянства.

Над крестьянскими образами С. Герасимов работал и раньше, он хорошо передавал в них остроту и характерность внешнего облика. Но теперь, когда революция поставила перед крестьянством коренные вопросы его дальнейшего существования, С. Герасимов внимательно вглядывается в душевный мир своих героев, стремясь передать состояние их внутреннего беспокойства, глубокого раздумья о тяжелой прожитой жизни и о том, какой путь избрать в ближайшем будущем.

«Крестьянин» 1924 года, «Крестьянин в картузе» 1925 года, «Фронтовик» 1926 года, «Крестьянин в шубе» 1928 года и другие крестьянские портретные этюды, как их нередко называют, являются значительно большим, чем этюды. Перед нами глубоко содержательные человеческие образы социального и психологического смысла.

Крестьянские образы С. Герасимова характеризуют глубокие перемены, происходившие в деревне тех лет, становившейся на путь социалистического преобразования. И, пройдя через все испытания, под руководством Коммунистической партии, крестьянство пошло по социалистическому пути. Образ крестьянина, созданный С. Герасимовым уже в 1933 году — «Колхозный сторож», закономерно завершает эту серию социально-психологических образов. В нем выражен четкий по композиции, просветленный по цветовой гамме, цельный и мужественный образ крестьянина, стоящего на страже колхозных порядков.

Интересные перемены происходят в эти годы в творчестве главных представителей дореволюционного «Бубнового валета» П. Кончаловского и И. Машкова. Оба они настойчиво и успешно ищут пути, ведущие к реализму, при этом смело используя традиции дореволюционного искусства. Это было отмечено А. Луначарским, указывавшим, что в творчестве бубнововалетцев наблюдается «русификация».

Уже с первых лет после Октябрьской революции в их творчестве наметился отход от абстрактных форм с густой цветовой фактурой, с резкостью ударов кисти, отказ от французской манеры, характерной для художников круга Дерена, в пользу русской художественной школы.

В начале двадцатых годов в их натюрмортах, пейзажах, портретах все явственнее появляются человечность и живая образность. Известно, что для «бубнововалетского» творчества было совершенно чуждо понятие жанровой картины, между тем, в 1924—1926 годах И. Машков пишет серию картин жанрового характера, изображающих крымские санатории, пионерские лагери и т. д., он пишет также до иллюзии реальные и конкретные натюрморты: «Мясо, дичь», «Хлебы».

Еще более показательно в это время творчество П. Кончаловского. Картины «Жатва» 1925 года, «Художник и его жена» 1926 года и особенно «Возвращение с ярмарки» 1926 года по замыслу, по живописной структуре, по сюжетности и жанровому характеру находятся уже в полной мере в русле русской реалистической живописи. Его картину «Возвращение с ярмарки» недовольные художником критики в порядке упрека называли откровенно передвижнической. И действительно, сочностью и жизненной силой показанных крестьян, внимательной реалистической проработкой сюжета и психологизацией образов это произведение имеет общее и с передвижниками, и с могучей манерой суриковского живописного мастерства. Но это не раб-

ское подражание русским классикам, а обновленная, творчески перерожденная традиция, в которой узнаешь и решительно преобразованную живопись «Бубнового валета».

Серьезные перемены происходят и в пейзажах П. Кончаловского. С 1925 года художник организовывал почти каждый год свои персональные выставки, на которых демонстрировалось растущее реалистическое мастерство художника. Его маленькие пейзажи, изображающие красоту конкретных видов нашей земли, ее городов и холмов, сохраняют черты бубнововалетской живописи, но полностью подчинившейся советскому реалистическому мироощущению. Тот же процесс роста реалистического метода наблюдается в его портретной живописи. Большие перемены происходят в то же время и в живописи А. Лентулова. Его «Автопортрет» и «Праздник» характеризуются силой и остротой живописного языка, вместе с тем, передачей образа живой натуры и стремлением к сюжетности.

Творчество перечисленных талантливых художников заняло в советском изобразительном искусстве почетное и своеобразное место, отличаясь большой живописной силой, конкретностью, зрелой осязательностью, выражающими советский, русский подход к жизни и к ее поэтическому отображению.

Успешная перестройка творчества в прошлом ведущих бубнововалетцев, естественно, привлекала к ним немалое число молодежи, подражателей и сторонников. Поэтому не случайно их искусство будет оказывать влияние на нашу живопись еще долго в последующие годы. Если творчество ведущих художников-бубнововалетцев было отмечено постоянными и беспокойными исканиями, то работы художников «Бытия» — общества, в котором объединилась молодежь — ученики и последователи «Бубнового валета» дореволюционного времени,—удивляют крайним консерватизмом и полным пренебрежением к требованиям советской общественности. За время своего существования с 1922 по 1929 год «Бытие» организовало семь выставок, и ни одна из них не отвечала требованиям времени. Художники этого объединения все больше замыкались в узкоформальных, сезаннистских «проблемах». А. Федоров-Давыдов совершенно справедливо писал о выставке «Бытие» 1927 года: «Уже в связи с прошлогодней выставкой «Бытия» почти всеми критиками отмечались отрицательные черты учеников и последователей «русского сезаннизма»: принципиальная пейзажность, «натюрмортное», статическое и безразличное отношение к явлениям внешнего мира. Указывалось на отсутствие рисунка, мятость формы, на эклектическое отношение в технике учителей, при которой формальный прием превращался в манерничание. К сожалению, эти отрицательные черты стали теперь еще более ясны...» [1].

Успех живописи художников, принадлежавших к различным творческим направлениям, в процессе глубокой творческой перестройки показывает, какое благотворное влияние оказывали на наших ведущих художников борьба советского народа за социализм и политика Коммунистической партии в области искусства.

* *
*

Второй после АХРР крупной и наиболее влиятельной творческой организацией в двадцатых годах было «Общество станковистов» (ОСТ). Это объединение, как и АХРР, состояло в основном из молодых художников; как и ахрровцы, художники ОСТ являлись горячими энтузиастами, борцами за новую советскую тематическую живопись. Как и ахрровцы, они объявили своей главной задачей—создание произведений на советские темы,

---

[1] «Печать и революция», кн. 4, 1927, стр. 99.

вместе с тем, они подчеркивали, что темы эти должны быть воплощены в новой «современной» художественной форме, соответствующей социалистической «индустриальной», как они говорили, эпохе. Из «Общества станковистов» вышел целый ряд наших выдающихся художников: А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Гончаров, С. Лучишкин и другие.

Свое существование «Общество станковистов» начало в 1925 году, хотя его творческая программа и живописные принципы во многом определились на «1-й дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства», состоявшейся в 1924 году в Москве.

На выставке участвовали художники, организованные в такие группы, как «Быт», состоявшая лишь из двух человек; «Объединение трех», в которой были А. Гончаров, А. Дейнека, Ю. Пименов; группы под названием конкретивисты, конструктивисты, проекционисты и другие.

Очень характерны для тех лет содержание и форма деклараций, опубликованных в каталоге. Конкретивисты свои задачи определяли следующим сугубо деловым и лаконичным образом: «I. Конкретность — вещь в себе. II. Конкретность — сумма опыта. III. Конкретность — форма; предпосылка вещей: 1. Современность. 2. Ясность задачи. 3. Точность обработки».

Конструктивисты в декларации писали, что они отстаивают «рационализацию художественного труда», что они ведут «непримиримую войну искусству».

Продукция указанных художников соответствовала этим программным установкам. На выставке демонстрировались: «конструкции верстки печатной плоскости», «объемные вещи» (конструкции бытовой арматуры), проз- и спецодежда, макеты сооружений и т. д.

В противоположность конструктивистам художники—стороники станковой живописи показали ряд своих программных картин, в которых продемонстрировали свою приверженность к предметному, вещному миру, взятому из городского, главным образом, индустриального быта (машины, техническая аппаратура, новинки техники). При этом в работах наметился «новый» изобразительный язык, заключавшийся в стремлении к графической, чертежной манере письма, в любви к контрастам плоскостей и объемов, к динамической композиции, к жесткой манере живописи, к фотомонтажу,

Одно из основных положений «эстетики» будущих остовцев заключалось в утверждении: «картина — это точно сделанная вещь», и художественный почерк многих из них в последующем определялся этим лозунгом.

Многие участники 1-й дискуссионной выставки — сторонники станкового искусства и явились основателями Общества станковистов, возникшего в 1925 году. Его учредителями были: А. Дейнека, Ю. Пименов, П. Вильямс, Н. Денисовский, Ю. Меркулов, Ю. Анненков, А. Лабас, Д. Штеренберг, К. Вялов и другие. Председателем общества был избран Д. Штеренберг. В том же году состоялась первая выставка ОСТ.

Создание ОСТ явилось как бы реакцией на отрицание «производственниками» и конструктивистами станковой картины (отсюда и название общества), а также на творчество художников АХРР, чье искусство остовцы, решившие создать в живописи «новый» «современный» стиль, объявляли «отсталым» и не выражающим «духа» индустриального века.

В своей платформе Общество станковистов провозгласило: «а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете; б) отказ от эскизности, как явления замаскированного дилетантизма; в) отказ от псевдосезаннизма, как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета; г) революционная современность и ясность в выборе сюжета...» и т. д. [1].

Принципы, изложенные в декларации, получившие выражение уже на

[1] Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 575.

1-й дискуссионной выставке, нашли дальнейшее развитие на первой выставке Общества станковистов. На ней было показано 200 работ — картин, рисунков, композиций, плакатов, скульптур. Это были произведения, порожденные жизнью города, во многих из них сказалось пристрастье художников к изображению предметов новой техники и жизни на производстве. А. Барщ показал «Хронометраж», К. Вялов «Радио» (монтаж), «Мотоциклетный пробег», А. Дейнека «В штреке», «Перед спуском в шахту» и серию рисунков из журнала «У станка», М. Доброковский «Заводские рисунки и заставки», В. Люшин «Завод», «Радио», Н. Шифрин «Город» и т. д. Охотно обращались художники и к физкультурной тематике (Ю. Пименов—«Лыжники» и т. д.).

Выбор тем и особенно художественный язык ряда произведений явились действительно новым словом в советской живописи. В них отразились искренний интерес и любовь к жизни, порожденные мирным социалистическим строительством, растущей советской индустрией, сказалось горячее желание выразить это художественным языком, который соответствовал бы эмоциональному строю советского человека. Самым интересным и содержательным произведением на тему советской индустрии явилась картина А. Дейнеки «Перед спуском в шахту». В отличие от других остовцев А. Дейнека изобразил ситуацию, наполненную реальным содержанием трудовой жизни шахтеров. Графическая манера живописи оказалась свойственной и А. Дейнеке, но она не является доминирующей. В целом произведение характеризуется значительностью и монументальностью содержания и формы.

Новые силуэтно-графические, чисто остовские приемы позволили А. Дейнеке своеобразно и очень успешно решить пространство. Силуэты шахтеров на белом фоне хорошо выражают простоту и, вместе с тем, героику труда. Ритмическое повторение белого и черного, однообразность по абрису фигур шахтеров создают четкую и красивую конструкцию картины.

Ю. Пименов выступил с картиной «Лыжники», по замыслу очень импонировавшей советскому зрителю. Однако, пользуясь, как и А. Дейнека, остовским художественным языком, Ю. Пименов перегнул в сторону чисто формальных задач за счет жизненности содержания. Мы видим в картине стремление передать остроту «спортивного жеста», необычайность пропорций и ракурсов, но при этом художник игнорирует пластическую красоту человеческого тела и вступает на путь гротеска, подчеркнутой необычности форм, искажающих спортивную тему.

П. Вильямс, впоследствии ставший одним из наших лучших мастеров театральной декорации, продемонстрировал в числе работ «Портрет Мейерхольда». Монументальная фигура режиссера дана на фоне конструктивистической декоративной живописи. Тяжелые формы одежды, четкий, резко выраженный профиль лица Мейерхольда как бы диссонируют с легкими конструкциями и белыми квадратами фона, и в то же время этим подчеркивается динамический, внутренне неспокойный, насыщенный романтическим напряжением образ знаменитого режиссера и характеризуется его собственное творческое направление.

На выставке появился также ряд откровенно формалистических работ, выражавших «лабораторные» искания художников. Наиболее типичными из них явились картины И. Кудряшова, имевшие названия: «Конструкция прямолинейного движения» и «Конструкция криволинейного движения», И. Клюна «Работы по свето-цветовому принципу» и т. д.

Вторая и третья выставки Общества станковистов состоялись соответственно в 1926 и 1927 годах. Лучшей «остовской» работой этих лет явилась картина А. Дейнеки «На стройке новых цехов», исполненная художником в 1926 году. Это оптимистическое, полное динамики произведение на индустриальную тему замечательно передает размах строительства, мощь раз-

вернувшегося трудового подъема в стране. Перед нами монументальное произведение, передающее новыми, необычными приемами пространственность как в глубину, так и в ширь. Ажур конструкций строящегося корпуса завода, стремительно сокращаясь, уходит вдаль. На их фоне вырисовывается, как бы символизируя труд, могучая фигура женщины, толкающей вагонетку, а на темном фоне— вся в окружении воздуха легкая, белая фигура другой работницы. Контрасты белого и черного, четкие фигуры женщин на фоне тонко прочерченных конструкций создают оригинальную живопись, выражающую оптимистическое чувство.

Большой динамичностью, четкими и красивыми пропорциями, выразительностью линий характеризуется «Боксер Градополов» того же А. Дейнеки.

Часть художников ОСТ стремилась отобразить новый советский быт, в котором переплелось и старое и новое, жизнь города и деревни, индустриальные мотивы и черты дореволюционного прошлого. Лучшими из этого ряда произведений явились картины С. Лучишкина.

В картине «Я очень люблю жизнь» С. Лучишкин объединяет целый ряд различных сцен. Мы видим дымящую фабричную трубу, радиомачту, металлическую конструкцию, улицу города, где машина переехала человека, вдаль уходят железнодорожные пути, в поле работают сельскохозяйственные машины, едет крестьянин в телеге и т. д. и т. д. На переднем плане изображены купающиеся в пруду девушки. Художник ведет свой подробный рассказ с детской наивностью и подчеркнутым простодушием, выражая несколько примитивными приемами «радость жизни», в которой все перепуталось так причудливо.

В другой картине «Шар улетел» С. Лучишкин, идя по тому же пути, изображает узкий переулок между высокими плоскими домами. Внизу, как в колодце, стоит девочка, смотрящая вверх вслед за пущенным ею шаром. В окнах же домов художник изобразил ряд сцен: здесь и одевающаяся женщина и даже силуэт повесившегося человека (этот мотив С. Лучишкин позаимствовал из рисунка Георга Гросса) и т. п.

Но иногда стремление к остроте и пикантности доводит С. Лучишкина до анекдотизма, переходящего в озорство; так, он пишет картину под названием «Небо и птичий помет», стремясь показать это, так сказать, на близком расстоянии. Наивность и шутка здесь переходят границы художественного.

Нередко, однако, чрезмерное увлечение анекдотизмом и остротой сюжета приводят художников ОСТ к субъективизму, обнаруживающему мелочность кругозора и фальшивую наивность. Так А. Лабас в портрете художника Фогелера показывает его в трамвае, вокруг которого изображены плашмя по кругу деревья и различные предметы. Н. Шифрин пишет картину на тему «Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой». В ней художник изображает себя дважды — утром и вечером. А. Тышлер в картине «Продавщица птиц» изображает женщину, в волосы которой вплетена клетка с птицами. Пикантность и острота такого сюжета приближается уже к нездоровой мистике.

Ряд работ остовцев свидетельствовал об интересе художников к изображению человека, но это проявляется, главным образом, в темах физкультуры и спорта. Наряду с «Боксером Градополовым» А. Дейнеки можно считать удачным произведение П. Вильямса «Акробатка», в котором выражен образ энергичной, гибкой, хорошо сложенной девушки. Художник показал ее броскими, выразительными приемами в декоративно-плоскостной манере.

Большей части человеческих образов, созданных остовцами, свойствен антипсихологический подход. Когда смотришь на работы Б. Волкова «Старик» и «Грузчик»; П. Вильямса «Человек в лодке» и другие, перед нами

открывается облик бесстрастных, с жесткими чертами, лишенных каких-либо эмоций, людей делового американского склада.

Неблагоприятное впечатление производят работы этих лет Ю. Пименова, А. Тышлера, А. Лабаса и других остовцев, подпавших под влияние немецкого экспрессионизма.

Работа Ю. Пименова «Инвалиды войны», решенная в зеленом, трупном тоне, его же «Раненый», «Ослепленный газом», А. Тышлера «Женщина и аэроплан», «Момент погрома», «Расстрел в конюшне» и другие изображают действительность как тяжелый кошмар, как видения больного воображения. Мрачное впечатление получили образы городских площадей и улиц у А. Лабаса, с их невероятной теснотой, беспорядочным движением и тоскливо-унылым напряженным настроением.

Подобные картины дали А. Луначарскому законное основание утверждать, что остовцы начинают «отрываться от действительности, ударяться в карикатурную преувеличенную ее трактовку», что в ряде их работ начинает проявляться «вулканическая выразительность», ведшая в сторону от реальной действительности.

Толчком для распространения влияния немецкого экспрессионизма послужила «1-я всеобщая Германская художественная выставка», экспонированная в 1924 году в Москве, затем в Ленинграде.

Экспрессионизм возник в годы первой мировой войны 1914—1918 годов. Ужасы капиталистической действительности и империалистической войны вызвали у многих художников чувство жгучего протеста против буржуазного строя и его повседневной жизни. У художников появилось стремление беспощадно вскрыть язвы капитализма, уродливые явления действительности, им порождаемой.

Добиваясь наибольшей остроты и экспрессии, художники, используя мотивы готической неврастеничности и примитивизма, вносили в изображение людей и окружающей жизни черты патологической экзотики. Изображая капиталистов, банкиров, «героев» буржуазного мира, экспрессионисты как бы выворачивали наизнанку их внутренности, придавая облику людей отталкивающие, антихудожественные формы.

Смакуя все уродливое и патологическое, подавляющая часть экспрессионистов теряла в своем творчестве идейное, социальное направление; безобразное и уродливое, психически ненормальное для многих из них становилось самоцелью.

Правда, в числе немецких экспрессионистов мы находим имена революционных немецких художников Кете Кольвиц, Георга Гросса, Отто Нагеля, но в целом болезненное неврастеническое и противоестественное творчество экспрессионистов не могло дать советскому искусству ничего положительного.

И все же ввиду невысокого в те годы идейного и художественного уровня части наших художников немецкий экспрессионизм оказал на них серьезное влияние. Вот почему тяжелый отпечаток этого болезненного направления в западном искусстве сделал значительное число произведений остовцев совершенно чуждыми советской реалистической живописи.

В числе участников остовской выставки 1927 года мы уже не находим А. Дейнеку, более того, в том же году он вышел из Общества станковистов. В этом факте обнаружилось наличие в ОСТ различных направлений. В творчестве А. Дейнеки отразилось наиболее полно стремление той части художников ОСТ, для которых поиски нового современного стиля в живописи означали желание выразить реалистическое мироощущение советского человека, вступившего на путь индустриализации страны на основе достижений науки и техники.

К А. Дейнеке примыкает Ю. Пименов, отдавший также много сил ин-

дустриальной советской тематике, написавший в последующие годы такие интересные картины, как «В сталелитейном цехе», «Даешь тяжелую индустрию» и другие.

Одновременно в ОСТ сложилась другая группа художников: А. Барщ, К. Вялов, М. Доброковский, Е. Мельникова и другие—все более увлекавшиеся узким «техницизмом» и «вещностью», работая над картинами с названиями вроде «Телефон», «Станки», «Хронометраж» или исполняя тушью в графически-чертежной манере железнодорожные и городские пейзажи. Все это носило отвлеченный техницизированный характер, оторванный от жизни, и не имело серьезного общественного и художественного значения. Наконец, в ОСТ четко обозначилось и третье направление, полностью попавшее под влияние немецкого экспрессионизма и развивавшее его, так сказать, на «советской почве».

Этой части художников были свойственны поиски «острых», часто болезненно-патологических сюжетов, выраженных сверх всякой меры «выразительным языком».

В дальнейшем это направление получит крайнее выражение в работах А. Тышлера, пришедшего к нездоровому субъективизму и мистике.

Конечно, эти три основных течения в остовском искусстве в первое время нередко переплетались, но постепенно к тридцатым годам они четко разграничились и в 1929 году привели Общество станковистов к расколу.

Лучшей части художников ОСТ лишь в результате больших творческих усилий удалось преодолеть антиреалистические влияния и сделать вклад в советскую живопись. Но некоторые талантливые участники Общества станковистов не справились с этой задачей и покинули ряды советских живописцев, заняв место в других видах изобразительного искусства.

* *
*

1926—1927 годы являются периодом организации очень большого количества индивидуальных, групповых, объединенных и, наконец, имевших большое общественное и художественное значение государственных выставок. Только в одной Москве за эти два года состоялось их около сорока.

Наряду с АХРР, со своими выставками выступали: «Общество станковистов», общества «Четыре искусства», «Жар-цвет», «Бытие», «Маковец» и другие.

В 1926 году состоялась одна из крупных выставок советского искусства двадцатых годов—восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР». В 1927 году в Москве была показана выставка «Искусство народов СССР», на которой демонстрировалось творчество художников союзных и автономных республик, краев и областей нашей страны. И как бы завершением огромной заботы Советского правительства о развитии изобразительного искусства в первое десятилетие явились государственные выставки, посвященные десятилетнему юбилею Октябрьской революции и десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии.

Выставка «Жизнь и быт народов СССР» открылась 3 мая 1926 года. По просьбе АХРР Совет Народных Комиссаров СССР отпустил на подготовку выставки необходимые средства. Более ста художников на отпущенные суммы разъехались за год до ее открытия по всему СССР. Они работали на Северном Ледовитом океане, в Среднеазиатских республиках, на Дальнем Востоке, в Сибири, в Крыму, на Кавказе, в Донбассе, на Урале, в Поволжье и т. д.

Большинство работ на выставке явилось отражением первых побед нашей Родины в области социалистической индустриализации, новой жизни горо-

да и деревни, кооперации, борьбы за ликвидацию неграмотности, рабкоровского и селькоровского движения и т. д.

Картина Б. Иогансона называлась: «Постройка Земоавчальской гидроэлектростанции (ЗАГЭС)» и показывала большие масштабы начавшегося строительства. Пейзаж Н. Белянина «Осень на южном Урале» как бы открывал перед советскими людьми широкие перспективы по преобразованию просторов нашей природы.

Н. Дроздов в картине «Открытие канала «Красный Октябрь» в Дагестане» и Ф. Модоров в работе «Самоедский исполком» продемонстрировали, какие коренные изменения происходят в экономике и политической жизни у ранее угнетенных национальностей. Н. Терпсихоров в картине «Ликвидация неграмотности» отобразил всенародное движение в двадцатых годах за овладение грамотностью.

Острая классовая борьба в деревне получила выражение в картине А. Вольтера «Убийство селькора».

На выставке принимали участие и художники, не входящие в АХРР, среди них такие мастера, как Е. Лансере, показавший ряд кавказских этюдов; Б. Кустодиев, продемонстрировавший значительное количество своих старых и новых работ: «Стенька Разин», «Русская Венера» и др.; А. Рылов — серию пейзажей; К. Юон — ряд тематических картин, пейзажей и портретов; А. Архипов — ряд крестьянских портретов и пейзажей и другие.

Но особенно большое значение в истории советской живописи двадцатых годов имели юбилейные выставки, посвященные десятилетию Великой Октябрьской социалистической революции (январь 1928 года) и десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии (февраль 1928 года).

Впервые за все годы после революции на выставках одновременно участвовали художники старшего поколения: бывшие передвижники, представители «Мира искусства», Союза русских художников, бубнововалетцы и другие.

На выставках держали экзамен старые мастера и молодые художники, участники ахровского движения, Общества станковистов, живописцы из объединений «Маковец», «Бытие» и т. д. И забегая вперед, можно смело сказать, что этот экзамен был хорошо выдержан значительным большинством художников самых различных направлений.

На выставках был показан ряд портретов: Е. Лансере «Товарищ Орджоникидзе — член Реввоенсовета РККА», А. Архипова «М. И. Калинин», В. Н. Мешкова «С. М. Буденный». Портреты эти, исполненные в различных манерах, объединяют важные качества — чувство современности, черты типического, свойственные советской эпохе. В портретах Г. К. Орджоникидзе — Е. Лансере и С. М. Буденного — В. Н. Мешкова ощущаешь черты простых, но сильных людей с живым, непреклонным и воинственным характером. Трудно представить, что «Г. К. Орджоникидзе» написан художником, являвшимся одним из главных представителей «Мира искусства» с его пристрастием к отвлеченно-декоративной и нежной палитре.

Серьезно изменилось после революции творчество В. Н. Мешкова и А. Архипова, оно стало социально насыщенным и выразительным, а искусство А. Архипова еще более красочным и «победоносным», как писал о нем А. Луначарский.

Кроме портрета М. И. Калинина, А. Архипов показал портрет-картину «Крестьянка с кувшином», в котором живописный темперамент художника проявился в полной мере. В молодой крестьянке с кувшином, одетой в красочный деревенский наряд, с приветливым взглядом и широкой улыбкой художник достиг особенно большой цветовой интенсивности и красочности.

Художник радуется здоровью и силе крестьянки, могучей цветовой гамме, звучащей, как раздольная мелодия народной песни.

А. Моравов и И. Грабарь выступили с тематическими пейзажами под названием «Волховстрой». Работа А. Моравова представляла собой серию из трех картин. В первой из них зафиксирован начальник этого строительства, во второй — работа на строительстве в ночное время, и в третьей изображается общий вид главной части гидроэлектростанции, вступившей в строй.

И. Грабарь — мастер тонких воздушных пейзажей — выразил образ растущей индустрии в лирическом плане. Мы видим, как вдали на широких просторах, в дымке раннего утра встают красивые очертания здания Волховстроя. Пейзажи А. Моравова и И. Грабаря вызывали у зрителей чувство радости и гордости за первые победы индустриализации Родины.

К. Юон выступил с рядом тематических произведений на революционные темы: во «Вступлении в Кремль» изображался последний эпизод борьбы между Красной гвардией и юнкерами, завершившийся боем около Манежа и вступлением красногвардейцев в Кремль; картина «Проводы рабочих отрядов на фронт» показывает отправку на фронт только что сформированного отряда Красной Армии из иваново-вознесенских текстильщиков.

И. Машков показал серию произведений из пяти тематических пейзажей под общим названием «Заря Грузии — Земоавчальская гидроэлектростанция (ЗАГЭС)». Художник с большим чувством изображает красоту грузинской природы и ее успешное преобразование человеком. Пейзажи отличаются широтой перспективы, крепким цветовым построением, в целом отличным реалистическим мастерством.

Во второй половине двадцатых годов работа над советской тематической картиной увлекает и других бубнововалетцев — А. Лентулова, А. Осмеркина, В. Рождественского. До революции принципиальные «натюрмортисты», они теперь в меру своих сил создают произведения сюжетного и даже психологического плана.

А. Осмеркин выступил с хорошей картиной «Взятие Зимнего дворца». На мраморных лестницах, на фоне дворцовых декоративных росписей в разнообразных позах расположились вооруженные матросы, рабочие, солдаты, штурмовавшие дворец. Художник выделяет на переднем плане уверенную фигуру матроса с винтовкой, с пулеметными лентами на груди, олицетворяющего силу победившего народа. Некоторая материализация предметов, общий подчеркнуто синеватый тон картины все же не снижают сюжетной остроты содержания произведения.

Один из лучших художников «Общества станковистов» А. Дейнека выступил на выставке, посвященной 10-летию Октябрьской революции, с картиной «Текстильщицы». Но на этот раз талантливого художника постигла неудача. На фоне условно изображенного цеха мы видим две босоногие женские фигуры в неестественных поворотах в блекло-белых платьях. Картина, отмеченная анемичностью и условностью форм и колорита, как бы продемонстрировала собой серьезные недостатки остовского направления.

В картинах А. Лабаса «Городская площадь» и «Пионеры» представление о жизни города получилось искаженным. Исчезли реальные формы; люди и дома, изображенные текучей, грязной краской, создали какую-то причудливую и неестественную атмосферу.

Другой остовский художник — А. Тышлер в погоне за выразительностью и экспрессивностью полностью утратил чувство меры и в серии картин под общим названием «Махновщина» изобразил жутко-фантастические сцены, в которых действительность выступает, как болезненный бред человека после пережитого кошмара.

* *
*

Исключительно важное значение для подведения итогов развития советского искусства за 1917—1928 годы имела выставка, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии, являвшаяся, вместе с тем, 10-й выставкой АХРР. Она была организована при участии художников других объединений.

Правительство отпустило на расходы по выставке значительные средства, организовало заказы художникам на актуальные произведения, к творческой работе были привлечены художники всех направлений. Перед художниками была поставлена задача отобразить героический путь Красной Армии, боевые эпизоды гражданской войны, показать Красную Армию в мирное время, передать образы героев Красной Армии, а также социалистическое строительство. АХРР развернула большую работу по подготовке к выставке, многие художники отправились в творческие командировки для изучения жизни Красной Армии и Советской страны, для встреч с участниками гражданской войны.

Выставка открылась в феврале 1923 года, на ней было представлено около 1300 работ, отразивших новые завоевания советского искусства, многообразие творческих направлений, сложность и важность проблем, которые решали художники. Будучи итоговой, она продемонстрировала искусство различных художественных школ, методов и традиций.

После ахрровской выставки «Жизнь и быт народов СССР» 10-я выставка явилась значительным шагом вперед в развитии идейно-тематического искусства, она продемонстрировала способность художников показывать советского человека в действии, в борьбе, в сложных драматических ситуациях.

Социалистическая действительность оказывала все более благоприятное воздействие на творчество старых мастеров, которые до революции примыкали к передвижническому движению. Новые произведения А. Моравова, В. Н. Мешкова приобрели широкий, подлинно общественный характер, в них все более сказывалось светлое, широкое мироощущение советского народа.

Такой же процесс глубокой творческой перестройки произошел в двадцатых годах и в творчестве художников, шедших от традиций Союза русских художников. Работы А. Архипова, С. Малютина, К. Юона в эти годы приобретают значительность содержания, в них все успешнее преодолеваются элементы импрессионизма.

В условиях успешного развития идейно-реалистического искусства происходит дальнейший рост творчества художников, прошедших школу дореволюционного академического искусства,—И. Бродского, В. Яковлева, С. Карпова, Ф. Модорова, С. Рянгиной. Искусство этих художников не могло остаться в стороне от общего процесса становления советского реалистического стиля.

В процессе взаимного обмена опытом между художниками указанных различных направлений и складывался новый стиль советского искусства, в котором получили полную свободу разнообразные творческие индивидуальности.

Этот процесс взаимного обогащения был одним из интересных и поучительных фактов истории русского советского искусства, к сожалению, до сих пор еще крайне мало изученной. В этом процессе сумели выработать свой индивидуальный творческий метод лучшие наши художники, сформировавшиеся окончательно после Октябрьской революции, начиная с М. Грекова и И. Бродского, Н. Никонова и С. Карпова, Е. Чепцова и Б. Яковлева, Н. Терпсихорова и Ф. Богородского и других. Новый советский реалисти-

ческий стиль, сложившийся в двадцатые годы, получил особенно наглядное выражение в искусстве Б. Иогансона, С. Герасимова, А. Герасимова. П. Соколова-Скаля, А. Дейнеки, Г. Ряжского, П. Кончаловского и других. Их творчество явилось уже в конце двадцатых и в начале тридцатых годов выражением успехов живописи социалистического реализма.

Процесс глубокой творческой перестройки и овладения принципами социалистического реализма захватил как старые кадры искусства, так и молодежь. У одних (у большей части) этот процесс проходил успешно, у некоторых, наоборот, вследствие неумения преодолеть формалистические влияния, он так и не привел к желательным результатам. Этот замечательный процесс, проходивший под руководством Коммунистической партии, поднял к творческой активности М. Нестерова, начавшего работу в области портрета, выражающего энергичный, действенный характер советского человека, и И. Грабаря, так неожиданно показавшего сложные тематические пейзажи, картины на революционные сюжеты и интересные портреты.

Одной из самых ценных работ выставки, посвященной десятилетию Красной Армии, явилась картина Б. Иогансона «Узловая железнодорожная станция в 1919 году».

В советской живописи трудно найти картину на тему гражданской войны, в которой бы с таким эмоциональным чувством получила выражение жизнь народа в самые тяжелые годы ожесточенной классовой борьбы в стране.

Художник развертывает перед зрителем большое пространство. Мы видим железнодорожные эшелоны, уходящие вглубь станционные строения, на стенах которых развешаны плакаты, зовущие на борьбу против интервентов и белогвардейщины. Общая сероватая гамма и светлеющий горизонт, разнообразные группы людей с их переживаниями, показанные в картине, создают ощущение большой напряженной жизни.

На переднем плане художник, рядом со сценами глубоко драматического содержания, показывает спокойно беседующих пассажиров и невозмутимо закусывающего старика, сидящего на своем дорожном сундучке. А слева мы видим задорные лица совсем молодых людей, один из них с винтовкой отправляется на фронт, другой провожает его.

Так, показывая многообразные и сложные человеческие характеры и переживания, художник открыл перед нами жизнь и борьбу советского народа в самые трудные годы гражданской войны. Многообразие характеров, типов создает глубоко содержательную картину человеческой жизни.

В рассматриваемом произведении Иогансон превосходно использовал опыт русского реалистического искусства с его глубоким пониманием жизни, страданий и борьбы народа. Тяжелые испытания, которые выпали на долю советским людям, Иогансон показал с передвижнической достоверностью. Художественный язык картины отличается простотой и суровостью, и это позволило выразить жизненную ситуацию со всеми ее типическими особенностями. Новое в творческом методе Иогансона состояло в том, что, изображая народ, он показал его как движущую историческую силу, преодолевавшую все трудности на своем пути.

В лучших традициях русской живописи исполнена Г. Савицким картина «Стихийная демобилизация царской армии».

Художник показывает железнодорожную станцию, на которой развернулась острая сцена, характерная для конца империалистической войны 1914—1918 годов.

Мы видим, как самовольно демобилизовавшиеся солдаты большой беспорядочной толпой ринулись к подошедшему эшелону, вагоны которого

уже оказались переполненными. Художник с большим мастерством развернул сложное состояние толпы солдат, решимость и буйство одних, растерянность и робость других.

Большой интерес вызвала также картина «Матросы в засаде» Ф. Богородского.

Как и многих советских художников, Богородского захватило в те годы стремление к внимательному изображению человеческих индивидуальных черт, раскрывающихся в сложных, наполненных драматизмом коллизиях.

Художник — сам участник многих боев гражданской войны, показывает группу матросов в уличном бою в самый кульминационный момент. Укрывшись за стеной дома, матросы ждут появления врага, который уже приближается и вот-вот встанет перед ними лицом к лицу. Сложный замысел картины раскрывается художником путем психологической характеристики персонажей-моряков. В картине — что ни лицо, то своеобразный жизненный образ. Каждый из матросов по-своему вкладывает в дело борьбы всего себя без остатка. Их сильные, богатырские фигуры как бы застыли перед тем, как броситься на ненавистного врага, на лицах матросов, в позах, жестах отразились сложные, индивидуальные переживания.

В картине наряду с рассказом обнаруживается большая романтическая взволнованность. Героический подвиг революционных матросов получает здесь восторженно-приподнятую трактовку.

Героика гражданской войны получила правдивое выражение и в картине С. Луппова «Коммунистический отряд».

В серый осенний день по мокрым улицам большого города мимо растерявшихся обывателей-горожан идут тяжелым, но стройным шагом тесные ряды грозных для врагов народа коммунистов, отправляющихся на фронт. Стремясь придать черты суровости облику коммунистов, художник несколько огрубил их, но все же при этом выразил главное — неудержимое движение отряда навстречу врагу. Картине Луппова присуща напряженность композиционного и цветового строя — черты, свойственные ряду исторических картин, представленных на рассматриваемой выставке и отразивших героические образы советских людей в неповторимых жизненных ситуациях периода гражданской войны.

На выставке с большой группой работ выступили ахрровские художники-баталисты. Лучшими из них были картины М. Грекова «Бой за Ростов у села Генеральский Мост» и «Бой под Егорлыкской». Проникнутые страстью и пафосом сражения и победы, полные динамического движения, эти полотна явились по композиции и цветовому звучанию выражением полной зрелости мастерства художника.

В истории советского батального искусства редко кому удавалось так убедительно и высокохудожественно изобразить столкновения больших конных масс, атмосферу сражения, обстановку боя. Художник показывает в своих картинах эпопею борьбы народа, в которой главный герой и действующая сила — народная масса.

В этот же период Греков создает ряд других чрезвычайно ценных произведений: «Отступление деникинских частей из Новочеркасска», «Ночная разведка» (все в 1927 году) и другие.

Все перечисленные произведения показывают большое внимание художника к изображению человека. А в картине «Ночная разведка» он, как и в ряде прежних работ, показывает эпизод повседневной боевой жизни, в котором раскрывается социальная сущность Красной Армии, непосредственная связь ее с народом, оказывающим ей поддержку и сочувствие.

Картины М. Авилова «Прорыв польского фронта Первой Конной Армией под Казатином в 1920 году», И. Владимирова «Захват танков под

Каховкой», Г. Горелова «Конный корпус под Воронежем» занимали также важное место на выставке. Всем им свойственно умение передать большие пространства, на которых развертываются сражения гражданской войны.

Революционные темы, темы победы, народного ликования, праздничности не могли не вызвать к жизни большие, монументальные картины, выражающие взгляд народа на торжественно-исторические события, происходящие в стране, в столице нашей Родины. Поэтому красивое, картинное изображение праздничных событий, парадов, демонстраций, в которых славятся советская жизнь и простые люди нашей страны, не могло не получить в советской живописи своего развития.

Большой интерес представляет картина А. Дейнеки «Оборона Петрограда». В ней очень хорошо выражен пафос героической борьбы. Художник не ставит перед собой задачу решить психологические проблемы, показать индивидуальные черты идущих на фронт рабочих. Но он превосходно выразил чувство сплоченности, спаянности народа, дух коллективизма и непреклонность выступивших навстречу врагу петроградцев.

На выставке, посвященной 10-й годовщине Красной Армии, как уже говорилось, принимало участие немало художников, не состоявших в АХРР: К. Петров-Водкин, П. Кончаловский, А. Лентулов, В. Рождественский и другие.

В прошлом один из участников символического направления в искусстве — К. Петров-Водкин за послереволюционные годы создал ряд тематических произведений, посвященных современности, но, к сожалению, ему так и не удалось полностью избавиться от некоторой стилизации, склонности к изображению худосочных «неземных» человеческих фигур и столь же абстрактных условных пейзажей.

В картине «Смерть комиссара», как и в работе «После боя», показанной еще на выставке, посвященной пятилетию Красной Армии в 1923 году, художник изобразил события как бы происходящими в некоей отвлеченной от жизни атмосфере. Художник помещает своих героев в условия, где земля получает абстрактное обозначение, принимая вид полукруглых схематических плоскостей. Смертельно раненный комиссар показан не умирающим. а как бы «уходящим» в потусторонний мир.

Представляет интерес в творческой биографии П. Кузнецова, в те годы председателя общества «Четыре искусства», его картина «Ферганские партизаны». В блеске яркого среднеазиатского солнца перед нами цепью развертывается конный отряд партизан. Ружейная стрельба, фигуры командиров — все как бы тает в световоздушной атмосфере, теряя четкость очертаний.

На рассматриваемой выставке, как и на выставке, посвященной десятилетию Октябрьской революции, немалым числом работ было представлено искусство бывших бубнововалетцев.

С большой картиной «Купание красной конницы» выступил П. Кончаловский. На путях преодоления художником сезаннистских, мертвенных форм эта картина явилась важным шагом вперед. Кончаловский изображает раннее утро. Сильные, обнаженные юноши верхом на лошадях подъезжают к воде. Жизнерадостная по всему своему строю, по композиции и по колориту картина вызывала у зрителя радостное настроение. И все же талантливый художник не преодолел в ней полностью самодовлеющей «живописности».

Сюжетные картины, посвященные Красной Армии, показали А. Лентулов («Переход через Сиваш») и В. Рождественский («Национальные части Красной Армии»). Работа Лентулова явилась слабым, рыхлым по композиции и по цвету произведением, никак не отражавшим героической борьбы Красной Армии. Картине же В. Рождественского, изображающей парад

частей Красной Армии, очень мешает назойливо-натюрмортное изображение шапок, винтовок, меди инструментов оркестра и т. д.

Выставка, посвященная 10-й годовщине Красной Армии, продемонстрировала ряд выдающихся произведений, по праву занявших почетное место в искусстве. Наши лучшие художники настойчиво стремились выразить большие идеи своей эпохи в сложных художественных образах.

Советские люди проявили очень большой интерес к выставке. Ее посетило свыше ста тысяч человек.

Как мы указывали, советская общественность высоко оценила итоги творческой работы художников, продемонстрированные на выставках, посвященных десятилетию Октябрьской революции и Красной Армии. Однако враги реалистического направления в эти годы вновь начинают активизировать свою деятельность.

* *
*

Известно, что успешная борьба советского народа за социалистическую индустриализацию страны, начавшаяся коллективизация сельского хозяйства вызывали бешеное сопротивление остатков эксплуататорских классов и их агентуры как в городе, так и в деревне. Классовые враги стремились сорвать строительство социализма в нашей стране и добиться реставрации капитализма.

Враждебные силы начинают активизироваться и в области литературы и искусства. Под влиянием троцкистов и бухаринцев в 1928 году пролеткультовцы и всякого рода формалистические элементы развертывают бешеную агитацию против идейно-реалистического искусства.

Зачинателем враждебной советскому искусству кампании явился журнал «Революция и культура», редактировавшийся Бухариным.

Как бы в ответ на благожелательный отзыв советской общественности о выставке, посвященной десятилетию Красной Армии, Бухарин помещает в журнале статью А. Курелла под заглавием «Художественная реакция под маской героического реализма» [1], в которой подвергалось издевательской критике все творчество художников АХРР. Ахрровцы объявлялись реакционерами, сменовеховцами, народниками за то, что они стремились следовать традициям русского демократического, передвижнического искусства и отказывались учиться на образцах современного буржуазного искусства.

В защиту АХРР со всей решительностью выступил Е. М. Ярославский, напечатавший статью «Против левой фразы и недобросовестной критики» [2]. Выступили с коллективной статьей также ахрровцы, вскрывшие враждебное советскому искусству космополитическое существо выступления журнала «Революция и культура».

Однако за «научное» обоснование враждебных искусству и народу взглядов пролеткультовцев взялась секция литературы и искусства Комакадемии.

Руководителем этой секции был известный вульгаризатор в советском искусствоведении В. Фриче.

В марте 1928 года секция литературы и искусства Комакадемии под председательством Фриче провела диспут на тему «Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников». Во вступительном слове к диспуту Фриче объявил порочной работу художников в области

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 371.
[2] Там же, стр. 376.

идейно-тематической картины и противопоставил ей фотографию, кино, архитектуру, оформление быта и т. д., называя последние — искусством общественным, а картину — искусством «индивидуалистическим». В будущем социалистическом обществе Фриче совершенно не оставлял места для идейно-тематического, сюжетного искусства. Сюжетные произведения: картины, скульптура, графика—как самостоятельное искусство, по мнению Фриче, постепенно теряют значение и прекращают свое существование[1].

Под знаком этих буржуазных «идей» и были сделаны все доклады и выступления от имени секции литературы и искусства. Ахрровцы Ф. Богородский, Г. Ряжский на диспуте указывали, что «идеи» ликвидации идейно-тематической картины были осуждены общественностью еще в 1919—1923 годах, что высказывания Фриче и его сторонников являются рецидивом пролеткультовско-лефовских взглядов. Ряд художников, выступавших в прениях, указывали, что вместо того, чтобы выдвигать лозунг о замене изобразительного искусства кинематографом, фотографией и т. д., надо еще настойчивее, чем прежде, бороться за хорошую реалистическую картину.

Выступления врагов реалистического искусства от имени Коммунистической академии оказали крайне разлагающее влияние на политически незрелую часть нашей художественной молодежи, особенно на учащихся Вхутеина.

Как мы указывали, в 1926 году часть учащихся Вхутеина организовала группу ОМАХРР (Объединение молодежи АХРР). Однако вследствие того, что руководители и партийная часть АХРР крайне невнимательно относились к постановке идейно-воспитательной, политической работы с молодежью, значительной частью ОМАХРР все более овладевали пролеткультовские «идеи». В среде омахрровцев в это время получает большое распространение пренебрежительное отношение к старым художникам и особенно к реалистам, в творческой работе омахрровцев все большее распространение получали упрощенная плакатность, пренебрежение к конкретной образности. Значительная часть членов ОМАХРР стала объявлять себя единственными представителями «пролетарского искусства», требуя перестройки АХРР в пролеткультовском духе.

В этих условиях в АХРР становилось все труднее работать старшему поколению художников, пришедшему в ахрровское движение после долгих лет участия в Товариществе передвижных художественных выставок, Союзе русских художников и других объединениях.

В результате неправильного отношения к старым кадрам со стороны пролеткультовских элементов во второй половине 1927 года из АХРР вынуждены были выйти старейшие мастера живописи — Н. Касаткин, Н. Халявин, М. Зайцев, С. Малютин, Л. Туржанский, Н. Аладжалов и другие — и организовать «Объединение художников-реалистов» (ОХР). В каталоге первой выставки объединения указывалось, что оно возникло с целью «продолжать реалистическое направление Товарищества передвижных выставок и Союза русских художников, чья культурно-общественная деятельность была прервана в 1923 году».

В мае 1928 года состоялся съезд АХРР. Съезд принял решение о переименовании организации в Ассоциацию художников революции (АХР), подчеркивая этим всесоюзный характер ахрровского движения. Была утверждена новая декларация. В ней утверждалось, что «Великая Октябрьская революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом

---

[1] Искусство в СССР и задачи художников. Диспут в Коммунистической академии. М., 1928.

строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства... Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главнейшим источником содержания нашего искусства».

Новая декларация совершенно правильно ставила теперь в центр внимания не только работу по созданию конкретно-образных, сюжетных картин, скульптуры, графики на основе дальнейшего развития традиций русского классического искусства, а выдвигала также задачу создания производственного искусства.

За решение важных задач производственного искусства ахрровцы должны были взяться давно. Обратив главное внимание на дело создания идейно-тематической картины, ахрровцы не уделяли производственному искусству должного внимания. Но, однако, нужно признать, что новая декларация АХР, по существу, стремилась переориентировать ахрровское движение на производственное искусство, видя в нем главную, основную задачу и цель советского искусства.

Необходимо отметить, что перед съездом АХРР, а также на съезде и особенно после съезда в АХРР все более определяющий тон начали задавать руководители ОМАХР, очень слабые художники из молодежи, вроде Северденко, Вязьменского и других.

В середине 1928 года организуется новое объединение художников под названием «Октябрь». Организаторами, руководителями и участниками этого объединения являлся ряд искусствоведов, конструктивистов-архитекторов, художников — оформителей книги, фотомонтажников, художников текстиля и т. д. В группу «Октябрь» не принимались художники-реалисты. В своей путаной, антиреалистической декларации группа «Октябрь» объявляла, что ведущим искусством в нашей стране являются архитектура и оформление предметов быта. По отношению к станковой идейно-сюжетной картине «Октябрь» занял резко отрицательную позицию, утверждая, что этот вид искусства будто бы должен исчезнуть. «Октябрь» делал все, что было в его силах, для пропаганды своих «идей» и старался всячески скомпрометировать советское реалистическое искусство.

20 декабря 1928 года Агитпроп ЦК ВКП(б) [1] заслушал доклад фракции ВКП(б) АХР и дал указания о дальнейшем развертывании тех достижений, которые имелись у ахрровского движения. В резолюции Агитпропа указывалось, что за время своего существования АХР объединила большинство художников-коммунистов и комсомольцев и при поддержке беспартийной части Ассоциации выполнила значительную работу по приближению изобразительного искусства к трудящимся массам. АХР организовала самостоятельное издательство, ориентирующееся в своей продукции на рабоче-крестьянского потребителя и на обслуживание агитационно-пропагандистских кампаний.

Агитпроп ЦК ВКП(б) признал необходимым решительное улучшение дела издания репродукций с картин советских и заграничных музеев с тем, чтобы издания эти были максимально дешевыми, доступными самому широкому потребителю.

Исходя из указаний Агитпропа ЦК ВКП(б), ахрровцы должны были взяться за дальнейшее развертывание своей творческой деятельности. Однако в руководстве АХР в это время складывается обстановка, которая совершенно лишала художников возможности успешно решать эти задачи. Новые руководители АХР уводили художников в сторону от главных задач реалистического искусства. Об этом свидетельствовала, в частности, новая выставка, организованная АХР в конце 1929 года, под названием «Искусство в массы». В составе этой выставки были: 11-я выставка АХР,

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 164.

2-я выставка ОМАХР и 2-я выставка ОХС — Общества художников-самоучек, организовавшегося при АХР в середине 1929 года.

В своей вводной статье к каталогу новые руководители АХР писали, что с I съезда АХР в мае 1928 года «АХР перестала быть только станковой организацией. В советском изоискусстве АХР теперь движение станково-производственное».

В соответствии с новыми установками и был построен план выставки, в корне отличный от тематических выставок предыдущих лет. Выставка делилась по секциям и филиалам, имевшим названия: живописная, скульптурная, декоративная, монументальная, полиграфическая, текстильная и другие.

Само собой разумеется, что интерес к производственному (прикладному) искусству был совершенно оправдан и закономерен. Обратив внимание на производственное искусство, новое руководство АХР восполняло серьезный пробел прошлой деятельности Ассоциации, когда этому важному разделу искусства не уделялось почти никакого внимания.

Положительным фактом являлось и то, что 11-я выставка АХР была открыта совместно с выставкой объединения художников-самоучек.

Однако, вместе с тем, нужно признать, что художники-омахровцы, оказывавшие теперь решающее влияние на деятельность АХР, сделали все для того, чтобы придать рассматриваемой выставке «производственный» характер и приуменьшить на ней значение идейно-тематической картины, графики, скульптуры. Поэтому она потеряла идейную целенаправленность, остроту, сюжетный характер и реалистическую заостренность; которыми отличались почти все предыдущие ахровские выставки.

В одной из вводных статей к каталогу выставки новые «идеологи» АХР совершенно откровенно протаскивали пролеткультовские «идеи», резко осужденные партией. В статье утверждалось, что «задача создания пролетарского искусства как части фронта культурной революции может быть выполнена только кадрами художников из рабочих и крестьян» [1].

Уже в этом утверждении, как и в большом числе представленных на выставке работ, проявились чуждые партии представления о задачах искусства, высокомерие по отношению к старым кадрам и недооценка классического искусства.

Все сказанное получило выражение и в том, что руководство АХР не привлекло к рассматриваемой выставке старых русских художников-реалистов, постоянно участвовавших в ахрровских выставках. Значение прежних ахрровских выставок, как мы помним, состояло, в частности, в том, что они верно направляли развитие творчества многих художников, становившихся на позиции реалистического искусства. Новое руководство АХР пренебрежительно отстранило их от своих выставок. В целом идейно-художественный уровень выставки оказался значительно ниже предыдущих. Лучшие же произведения на ней были созданы на основе общих успехов ахрровского движения, и новое пролеткультовское руководство АХР не имело к ним никакого отношения.

Этими произведениями были: «Советский суд» и «Вузовцы» Б. Иогансона, «Калязинские кружевницы» Е. Кацмана, «Председательница» Г. Ряжского, «Путь из Горок» П. Соколова-Скаля и другие.

Появление вышеуказанных произведений было встречено советскими зрителями с большим удовлетворением. Новые замечательные работы советских художников явились свидетельством того, что пролеткультовским

---

[1] Выставка «Искусство в массы». Каталог выставки АХР, ОМАХР, ОХС. Издательство АХР, 1929, стр. 85.

вульгаризаторам не удалось свернуть наше искусство с реалистического пути.

Картина Б. Иогансона «Советский суд», показанная на выставке, до сих пор остается в числе лучших картин советского бытового жанра. Иогансон сумел раскрыть в ней одну из главных и самых существенных сторон нашей жизни — острую классовую борьбу, развернувшуюся во всех областях жизни советских людей. Художник работал над картиной два года. Первый вариант ее был закончен в 1926 году, однако он не удовлетворил художника. Иогансон долго искал новое композиционное решение картины, упорно отбирал для нее необходимые типические образы. Особенно много времени он потратил на поиски характерного облика кулака. В своей автобиографии художник пишет: «Наконец, проходя по Болотной площади, я нашел то, что мне надо. Это был оборванец с рыжей бородой, подходящий к задуманному мною образу. С трудом мне удалось уговорить его позировать, и картина была закончена»[1].

Художник сатирически, но без излишней утрировки, показал кулака как представителя враждебной советской действительности социальной силы, очень убедительно изобразил положительные персонажи: членов суда, молодежь и всю обстановку суда, передав атмосферу жизни, характерную для нашей страны в двадцатые годы.

Кулак прикинулся непонятливым, наивным человеком, но мы легко узнаем наигранность и фальшь его будто бы недоумевающих жестов, выражения лица, позы, чувствуем, что за его хитрыми повадками скрывается крепкая хватка и сметливость. Очень характерны и убедительны члены суда — это новые, выдвинутые народом общественные деятели, ни в чем не похожие на царских чиновников. В образе председателя-женщины Иогансон добился замечательного обобщения. С чисто передвижнической внимательностью к подробностям живописного рассказа Иогансон изобразил небольшую комнату, стол, покрытый красной материей, и сидящих за ним членов суда.

Композиция картины чрезвычайно проста, размещение каждого персонажа на полотне глубоко продумано. Картина хорошо решена в цвете, ее колорит служит выявлению естественных, жизненных красок и, вместе с тем, звучит полноценно, хорошо выражая содержание.

Картина раскрывает перед нами неповторимые черты советской жизни. Простой бытовой сюжет в ней приобрел глубокий исторический смысл, выражающий существенные особенности советской действительности.

Как и «Советский суд», картина «Вузовцы», написанная в 1928 году, передает конкретную, жизненную обстановку двадцатых годов. Кто помнит эти замечательные годы, хорошо представляет себе героический пафос, с которым жила, трудилась и училась комсомольская молодежь. Иогансон показывает нам этих комсомольцев — двух парней и девушку, идущих вперед на фоне строящихся корпусов завода. Они идут плечом к плечу, громко читая книгу. Художник отразил в картине широкое движение рабочей молодежи в науку, начавшееся по призыву партии.

В творчестве Иогансона проявились лучшие черты советского идейно-реалистического искусства, он обогатил его большим социальным смыслом, положив начало теме классовой борьбы как острого психологического конфликта и столкновения характеров. Художник-психолог, мастер монументальных полотен, повествующих о жизни народа, Иогансон уже в 1929—1933 годах являлся одной из самых крупных фигур в советском изобразительном искусстве.

Большой успех имел Г. Ряжский, показавший социальный портрет

---

[1] Н. С. Моргунов. Б. В. Иогансон. М., 1939, стр. 18.

«Председательница». До этого, в 1927 году на 9-й выставке АХРР, Ряжский продемонстрировал превосходный портрет под названием «Делегатка», вошедший в основной фонд советской живописи. Художник в нем сумел выразить образ свободной советской женщины-общественницы, красивой своим обликом и богатством внутреннего содержания. Замечательная пластическая форма сочетается в нем со сдержанным тоном, перед нами собирательный, социальный образ нового советского человека, вступившего на путь строительства коммунизма. Портрет «Председательница» явился дополнением к «Делегатке». В нем также как бы воплотились активность, энергия, воля — характерные черты передовых женщин нашей Родины. Живописные качества портрета, его мягкий золотисто-коричневый колорит помогают раскрытию образа.

Большим достижением в творчестве Е. Кацмана явилась его картина «Калязинские кружевницы» (исполнена цветной сангиной), являющаяся дальнейшим развитием всего лучшего, что было создано художником ранее. В новом произведении, занявшем впоследствии достойное место в экспозиции Третьяковской галереи, художник создал образы будто бы ничем не примечательных, но растущих советских людей.

Наряду с большой любовью к простому человеку в картине Кацмана проявилась и другая черта, получившая развитие в ахрровской живописи,— умение конкретные, простые образы передать в жанрово-сюжетных выразительных сценах. В картине «Калязинские кружевницы» изображены русские крестьянки — замечательные мастерицы плетения кружев, искусство которых славится на весь мир. Работая, они, вместе с тем, внимательно слушают чтение комсомолки в красной косынке. В их несколько скованных движениях и в лицах есть что-то от застылости жизни, от неподвижности прошлых лет, но мы уже ясно чувствуем духовное пробуждение этих женщин.

Простыми приемами художник рассказывает о крестьянках-кружевницах, постепенно осознающих свое место в жизни. Кацман выступает портретистом во всех своих работах, даже если они не являются портретами в прямом смысле этого слова. «Калязинские кружевницы» портретны. В них разработан конкретный типаж, но, вместе с тем, мы находим здесь собирательные образы тружеников советской деревни двадцатых годов, когда простые рабочие и крестьяне стали в своей массе приобщаться к активной политической жизни. Это новое в сознании, в облике крестьянства и показывает Кацман.

Чтобы лучше понять то новое, исторически-конкретное, типически-советское, что внесли в живопись Б. Иогансон, Г. Ряжский и другие, сравним их работы с картиной А. Моравова «В волостном ЗАГСе» (1929), показанной также на 11-й выставке. По типажу, по высокому композиционному и колористическому мастерству картина Моравова — одно из серьезных завоеваний советской живописи двадцатых годов. В ней получило выражение радостное мироощущение. И все же мажорный тон картины, наличие подробностей (яркие, разноцветные платки девушек, буденовка с красной звездой на голове у молодого улыбающегося парня, портрет В. И. Ленина, плакаты) имеют здесь скорее внешний характер. Моравов имеет большие заслуги перед советской живописью, но его творчество, сильное и яркое, все же проигрывает в сравнении с работами Б. Иогансона, Г. Ряжского, Е. Чепцова, в которых в эти годы получило органическое, внутреннее выражение социалистическое содержание действительности.

Картина П. Соколова-Скаля «Путь из Горок» переносит нас к дням смерти и похорон Владимира Ильича Ленина. Перед зрителем как бы медленно проходит процессия, идущая за гробом Ленина. Художник применил смелый композиционный прием, показав крупно на переднем плане часть

процессии — группу крестьян и горожан, присоединяющихся к общему скорбному шествию.

* *
*

Развитие советского искусства в 1929—1932 годах проходило в условиях сложной классовой борьбы советского народа за построение социализма. Решающие успехи политики партии в области социалистической индустриализации страны определились уже в конце 1927 года.

1929 год явился первым годом первого пятилетнего плана народного хозяйства СССР. Вместе с тем, это был год, когда движение крестьянства в колхозы приняло массовый характер.

В рассматриваемый период Коммунистическая партия, весь советский народ развернули огромную преобразующую и созидательную работу. Враждебные советскому народу остатки эксплуататорских классов в городе и в деревне начали бешено сопротивляться и делали все, чтобы сорвать осуществление мероприятий, намеченных партией.

В июне 1930 года состоялся XVI съезд Коммунистической партии, вошедший в историю как съезд развернутого наступления социализма по всему фронту, ликвидации кулачества как класса и проведения в жизнь сплошной коллективизации.

Постоянная забота партии и правительства о развитии культуры и искусства всех народов Советского Союза позволила советским художникам добиться в эти годы новых замечательных успехов.

В это время наряду с дальнейшим развитием всех видов изобразительного искусства получает широкий размах агитационно-массовое искусство: плакат, карикатура, оформление праздников. Большинство художников в эти годы устанавливают тесную связь с заводами, фабриками, колхозами, участвуют в общественной жизни. Рабочий класс, трудящееся крестьянство, лучшая часть интеллигенции напрягали все силы для того, чтобы успешно осуществить задачи, поставленные партией. Советским художникам, писателям, всем работникам искусства и литературы были предъявлены большие требования: надо было стать активными пропагандистами политики партии средствами искусства, требовалось повышение ответственности каждого художника. Перед ними встала задача повседневно показывать героические трудовые подвиги рабочих, героев пятилетки, успехи коллективизации сельского хозяйства, беспощадно разоблачать врагов советского народа и Коммунистической партии.

В эти годы получает широкое развитие массовая изосамодеятельность. На каждом заводе, фабрике, в учреждениях появляются сотни портретов ударников социалистического соревнования, большое число карикатур, высмеивающих прогульщиков, летунов, лодырей, рвачей, всех, кто мешал выполнению производственных планов. Тысячи плакатов, лозунгов, красочных объявлений призывали к дальнейшему развертыванию социалистического соревнования и ударничества. Большое число художников включилось в это благородное движение, одновременно помогая рабочим-художникам писать портреты, плакаты, обслуживать агитационно-политические кампании, проводившиеся в массах трудящихся.

Широкое распространение в нашей стране получил лозунг «Страна должна знать своих героев!» Художники включились в большую работу по популяризации героев первой пятилетки. Одним из ярких проявлений этой деятельности явилась, в частности, работа скульпторов по созданию Аллеи ударников. Первая Аллея ударников была создана московскими скульпторами летом 1932 года в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького и состояла из 15 бюстов передовиков заводов и фабрик, на-

гражденных орденами Ленина и Трудового Красного Знамени. Такие же аллеи были созданы в ряде других городов.

В этот период продолжается большая выставочная работа. Начиная с 1930 года, выставки устраивает главным образом кооперативная организация мастеров изобразительного искусства («Всекохудожник»), оказывавшая большую материальную и творческую помощь мастерам искусства. В целях дальнейшего приближения творчества художников к социалистическому строительству «Всекохудожник» организовывал большое количество командировок на новые стройки, в промышленные районы, на заводы и фабрики, в колхозы и т. д. Результатом этих командировок явился ряд интересных выставок. Наиболее крупными из них были «Социалистическое строительство в советском искусстве»—в декабре 1930 года; «Отчетная выставка художников, командированных в районы индустриализации и колхозного строительства» — в феврале 1931 года; «Гиганты Урала» — в сентябре 1931 года. В декабре 1931 года открылась «Выставка мастеров социалистических республик: Украины, Азербайджана, Армении», в апреле 1932 года состоялась «Отчетная выставка командированных художников» и т. д.

Наряду с крупными выставками в эти годы показывается очень много выставок персональных, бригадных, групповых, демонстрировавших этюдный и эскизный материал, в котором получали отражение отдельные куски и эпизоды строительства. Многие этюды были объединены в серии и вместе давали развернутое представление о виденном художником. Были организованы также выставки, в которых демонстрировались серии сюжетных картин, посвященных одному и тому же строительству. Так, выставка работ Ф. Лехта была посвящена Березниковскому химическому комбинату (1931 год), выставка бригады художников в составе Е. Кацмана, А. Моравова, П. Радимова, В. Перельмана и других была посвящена Коломенскому заводу (1931 год), такой же характер имела выставка бригады во главе с С. Герасимовым (1932 год), уже упоминавшаяся выставка «Гиганты Урала», в которой участвовали Е. Львов, Ф. Модоров, В. Крайнев. Во всех указанных выставках приняли участие большинство советских художников. Живое общение мастеров искусства с трудящимися фабрик, заводов, колхозов, активно боровшимися за выполнение пятилетки в четыре года, за укрепление колхозов, за полную победу социализма в стране, чрезвычайно расширяло общественно-политический кругозор художников, помогало им в работе по созданию новых произведений, достойных нашей эпохи.

В 1930 году появляется одно из лучших произведений на тему Великой Октябрьской социалистической революции — «Ленин на трибуне» А. Герасимова, где находит отражение политическая зрелость советского искусства, его способность решать большие идейно-художественные проблемы. Исторический портрет-картина «Ленин на трибуне» выражает революционный пафос Октябрьской революции, в нем получила художественное воплощение мысль о единстве народа и вождя, об огромной исторической силе революционного движения, вооруженного передовым учением Маркса—Энгельса—Ленина.

В центре картины — трибуна, окутанная красным кумачом. Бурно развеваются знамена впереди. Внизу художник изобразил большой город, улицы и площади которого заполнены до краев огромным людским потоком, над которым яркими пятнами выделяются красные знамена и лозунги. И будто из огромного революционного потока масс поднимается фигура В. И. Ленина, произносящего пламенную речь, указывающую народу цель движения.

Яркая живописность красных и темно-серых тонов, концентрированность цветового напряжения способствуют эмоциональной выразительности колорита картины.

Прошло много лет с тех пор, как была создана эта картина, но по сей день она не потеряла своей актуальности и идейно-художественной силы, по-прежнему распространяются в стране огромными тиражами ее воспроизведения, по-прежнему украшают они клубы, красные уголки, квартиры.

Как и картины Грекова, Иогансона, Ряжского, Богородского и других, произведение А. Герасимова явилось важным этапом в развитии идейно-реалистического искусства, оно показало, что к 1930 году лучшие советские художники уже способны были успешно решить проблемы социалистического реализма.

Совершенно другими художественными средствами исполнено произведение И. Бродского «Ленин в Смольном». В уголке одной из больших комнат Смольного с бумагами на коленях сидит Владимир Ильич, углубившийся в работу. Казалось бы, тишина кабинета, обстановка—маленький столик с газетами, мягкая мебель в полотняных чехлах — могли создать атмосферу уюта и отрешенности от окружающего мира. Но картина не оставляет этого впечатления. Она смотрится с большим вниманием, потому что образ Ленина удивительно жизнен, его склонившаяся голова, напряженный взгляд, устремленный к бумагам на коленях, переданы удивительно достоверно и правдиво. Зритель видит перед собой вождя-труженика, отдавшего себя полностью общенародному делу.

Отмечая успехи советской живописи, необходимо подчеркнуть, что они возможны были в результате ожесточенной борьбы наших лучших художников против пролеткультовщины, представители которой стремились занять в художественных организациях руководящее положение и нанести нашему искусству большой вред.

Мы уже указывали, что в середине 1928 года была создана пролеткультовско-формалистическая организация, претенциозно именовавшая себя группой «Октябрь». Как в свое время Инхук, эта группа начала «громить» тематическую картину.

Пролеткультовские элементы активизируются в эти годы и в самой АХР. В 1929—1931 годах их деятельность создала опасность серьезного снижения идейно-художественного качества живописи, скульптуры, графики. Создаются исключительно тяжелые условия для творчества Б. Иогансона, А. Герасимова, М. Грекова, В. Яковлева, Е. Кацмана, П. Радимова, Г. Савицкого, В. Журавлева, П. Котова, Н. Терпсихорова и других художников, внесших большой вклад в советское реалистическое искусство.

В апреле 1930 года была организована Федерация объединений советских работников пространственных искусств (ФОСХ). Однако федерация, несмотря на противодействие лучшей части ахрровцев, оказалась под влиянием все тех же врагов реалистического искусства, в частности, идеологов и организаторов группы «Октябрь». Вслед за «Октябрем» федерация провозгласила демагогические псевдореволюционные лозунги вроде того, что «Федерация будет бороться за создание нового типа художника — крепкого общественника и крепкого производственника». Вместо сплочения в своих рядах художников реалистической ориентации, стремившихся честно служить своим искусством Советской власти, руководители Федерации начали еще большую травлю старых кадров художников, объявляя их буржуазными, реакционными и т. д.

Деятельность федерации характеризовалась содержанием ее журнала «Бригада художников». Уже в первом номере журнал усиленно начал рекламировать отвратительные, чучелоподобные «произведения» формалистов, выступавших под вывеской «монументальное искусство». В статьях в журнале поднимались на щит представители крайне формалистических кругов современного буржуазного западного искусства. Журнал всячески оплевывал реалистическое искусство, в частности ахровское движение.

Лозунг АХР «Героический реализм» был объявлен «правооппортунистическим», понятия «советский сюжет», «советская тематика» были признаны якобы враждебными пролетариату. Реалистическому искусству журнал противопоставлял формалистическую работу по оформлению предметов быта.

Журнал этот по существу поставил перед собой задачу взять реванш за поражение, которое было нанесено формалистам художниками реалистического направления в 1922—1928 годах.

Крайне дезорганизующее воздействие оказывала в эти годы на часть художников пролеткультовская и формалистическая критика, требовавшая от художников писать картины «диалектико-материалистическим методом».

Искусствоведы и художники — сторонники этого «метода»—силились доказать, что картина якобы в силу своей «статичности» не может изображать действительность «во всех связях и опосредствованиях», что это может выполнить только фотография, монтаж из фотографических кадров, кино и т. д. Поэтому, по их мнению, кино и фотография как «передовое искусство» должны вытеснить все другие виды искусства.

Под влиянием этого антимарксистского направления в искусствоведении и критике часть художников начинает серьезно задумываться над тем, как пересмотреть установившийся метод построения реалистической картины. В дискуссии в Комакадемии С. Чуйков, горячо защищавший станковую живопись, все же под влиянием ряда «теоретиков» согласился, что «живопись должна стремиться к развертыванию образа», к «диалектическому» движению темы, к развитию образа за рамки картины, и утверждал, что серийный характер изображения действительности посредством ряда картин, этюдов, зарисовок, показывающий объекты изображения в «развитии», в «динамике», является «новым» методом, способным заменить сюжетные картины.

Метод «серийного развертывания темы» явился в значительной мере результатом «деятельности» пролеткультовцев и конструктивистов из «Октября».

Если часть художников под влиянием вульгаризаторов стала искать «новые» пути в «диалектическом движении темы», в серийности творчества и т. д., то другая часть их под тем же влиянием встала на путь крайней схематизации, упрощенчества и фотомонтажа. В 1932 году художник А. Дейнека пишет картину «Кто кого?». В ней на плоскости холста механически, без всякого зрительного единства изображался ряд отдельных кадров, показывающих историю нашего государства.

Художник П. Соколов-Скаля написал в 1931 году картину под названием «Фабрика людей», в которой дал ряд кадров, показывающих изменение внешнего облика людей в процессе их культурного роста. Пролеткультовско-формалистическая критика объявила этот «метод» в живописи «новым» словом в искусстве, а, между тем, подобная практика грозила художникам утратой всего художественного опыта, который был накоплен идейно-реалистическим искусством за предшествующие годы.

Пролеткультовско-формалистическое направление нанесло очень большой вред агитационно-массовому и особенно плакатному искусству. В 1930—1931 годах на площадях и улицах Москвы, Ленинграда и других городов в дни революционных праздников появлялись огромные якобы «монументальные» сооружения формалистов-художников, изображавшие рабочих, колхозников и т. д., сделанные крайне уродливо, напоминавшие собой давно осужденное «творчество» кубофутуристов.

Советская общественность была крайне возмущена этими выступлениями формалистов. Рядом издательств в эти годы было выпущено большое число отвратительных, антиреалистических плакатов и картин, в которых

искажался образ советского человека, примитивно показывались борьба трудящихся за выполнение первой пятилетки и коллективизации сельского хозяйства. Художники-формалисты в своих работах демонстративно игнорировали элементарные приемы и требования реалистического искусства. ЦК ВКП(б) счел необходимым решительно вмешаться в дело издания плакатов и картин и вынес по этому вопросу 11 марта 1931 года специальное постановление «О плакатной литературе». В этом постановлении, в частности, говорилось: «ЦК констатирует недопустимо безобразное отношение к плакатно-картинному делу со стороны различных издательств, что нашло свое выражение в выпуске значительного процента антисоветских плакатов и картин».

Это постановление имело отношение ко всему изобразительному искусству, потому что формалистические элементы, поднявшие в это время голову, наносили большой ущерб всем видам советского искусства.

Нужно признать, что пролеткультовское руководство, утвердившееся в эти годы в ведущих художественных организациях, не только не способно было исправить положение, наоборот, оно делало все, чтобы усугубить трудности в творчестве художников, становясь все более серьезным тормозом в развитии советского искусства.

10 мая 1931 года было положено начало существованию Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Руководители РАПХ были все те же представители пролеткультовского течения, сложившегося еще в ОМАХР, и овладевшего руководством АХР. Руководство РАПХ пошло по пути огульного охаивания творчества подавляющей массы художников, пренебрежительного отношения к классическому наследию, навязывало художникам свой демагогический и вульгаризаторский метод, называвшийся ими «диалектико-материалистическим творческим методом», ведший на путь схематизма и упрощенчества, к ликвидации реалистической школы, к подмене ее упрощенно-лозунговыми, примитивно-плакатными работами.

Центральный Комитет Коммунистической партии неоднократно подчеркивал важность организации в среде работников искусства и литературы повседневной, вдумчивой воспитательной работы; руководители же РАПХ начали заниматься командованием в области искусства, совершенно произвольно объявляя одних художников «пролетарскими», а другую подавляющую часть художников — «буржуазными», «реакционными» и т. д. Партия постоянно боролась против зазнайства и комчванства в среде работников искусства — коммунистов; руководители же РАПХ культивировали в среде художников-коммунистов, высокомерие, зазнайство по отношению к кадрам старых художников, пренебрежительное отношение к классическому наследию, поощряли кружковую замкнутость, не хотели видеть, что за годы революции подавляющая масса художников встала на платформу Советской власти.

Нужно сказать, что деятели РАПХ были не оригинальны в своих взглядах на искусство, они полностью следовали за руководителями РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), воспринимали методы, формы и даже терминологию, применявшиеся «идеологами» РАПП.

РАПХ просуществовала менее года, однако она сумела нанести советскому искусству серьезный ущерб.

В этих условиях становилось ясным, что деятельность РАПП, РАПХ и других организаций являлась серьезным тормозом в развитии литературы и искусства. Центральный Комитет нашей партии не мог допустить, чтобы такое положение продолжало оставаться и дальше, и 23 апреля 1932 года вынес постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем говорилось: «ЦК констатирует, что за последние годы на

основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как политический, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусств.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Отсюда — необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Ликвидировать Ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП, РАМП).

2. Объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем.

3. Провести аналогичное изменение по линии других видов искусства.

4. Поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения»[1].

Постановление ЦК ВКП(б) обозначило важнейший этап в истории советской литературы и искусства, оно имело решающее значение в дальнейшем развитии всей советской социалистической культуры. Постановление ЦК ВКП(б) имело определяющее значение для литературы и искусства всех народов Советского Союза.

Работники литературы и искусства, писатели и художники горячо приветствовали постановление ЦК ВКП(б).

25 июня 1932 года состоялось общемосковское собрание актива художественных организаций. На этом собрании после доклада о решении ЦК партии было избрано правление Московского Союза советских художников. Таким образом, все московские художники, в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б), были объединены в единый Московский Союз советских художников, а все ранее существовавшие художественные организации и объединения были ликвидированы.

Такие же собрания творческих работников проходят во всех республиках и городах нашей страны. Новые организационные формы существования и деятельности писателей, художников, архитекторов, композиторов обеспечивали полную свободу творческих исканий и здорового творческого соревнования на основе реалистического метода. Постановление Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года подвело итоги развития литературы и искусства СССР и открыло новую страницу в их истории.

Твердо встав на позиции социалистического реализма, советские художники в последующие годы добились новых замечательных успехов, создав нашему искусству мировую славу.

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 85.

ВЫСКАЗЫВАНИЯ В. И. ЛЕНИНА, ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЕ ДЕКРЕТЫ И ПАРТИЙНЫЕ РЕШЕНИЯ ПО ВОПРОСАМ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

ДЕКРЕТ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ О СНЯТИИ ПАМЯТНИКОВ, ВОЗДВИГНУТЫХ В ЧЕСТЬ ЦАРЕЙ И ИХ СЛУГ, И ВЫРАБОТКЕ ПРОЕКТОВ ПАМЯТНИКОВ РОССИЙСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет Народных Комиссаров постановляет:

1) Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера.

2) Особой комиссии из Народных комиссаров просвещения и имуществ Республики и Заведывающего отделом изобразительных искусств при Народном комиссариате просвещения поручается по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда, определить, какие памятники подлежат снятию.

3) Той же Комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской Социалистической Революции.

4) Совет Народных Комиссаров выражает желание, чтобы в день 1-го мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и постановлены первые модели новых памятников на суд масс.

5) Той же Комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в день 1-го мая и замену надписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.

6) Областные и губернские Советы приступают к этому же делу, не иначе как по соглашению с вышеуказанной Комиссией.

7) По мере внесения смет и выяснения их практической надобности ассигновываются необходимые суммы.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров: *В. Ульянов (Ленин)*

Народные Комиссары: *А. Луначарский, Сталин*

Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, № 31, 15(2) апреля 1918 г., стр. 391.

Цит. по книге «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 517.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ ОБ АССИГНОВАНИИ ОДНОГО МИЛЛИОНА РУБЛЕЙ НА СООРУЖЕНИЕ ПАМЯТНИКА КАРЛУ МАРКСУ

Совет Народных Комиссаров постановляет:

1) Ассигновать один миллион рублей на сооружение памятника на могиле Карла Маркса.

2) Поручить Народному комиссариату просвещения объявить конкурс на проект памятника.

3) Поручить полномочному представителю Российской Республики в Лондоне вступить в переговоры с наследниками Карла Маркса на предмет исполнения сего постановления.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров: *В. Ульянов (Ленин)*

Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: *Вл. Бонч-Бруевич*

Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, № 39, 8 июня (26 мая) 1918 г., стр. 483.

Цит. по книге «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 518.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ 30 ИЮЛЯ 1918 г.

Совет Народных Комиссаров 30 июля с. г., рассмотрев проект списка памятников великих деятелей социализма, революции и пр., составленный Народным комиссариатом по просвещению, постановил:

а) Поставить на первое место постановку памятников величайшим деятелям революции — Марксу и Энгельсу;

б) Внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, напр. Гейне;

в) Исключить Владимира Соловьева;

г) Включить в список т. Баумана и Ухтомского;

д) Поручить Комиссариату Народного Просвещения войти в соглашение с Президиумом Московского Совдепа и немедленно начать приводить в исполнение постановку памятников. В случае какой-либо затяжки доложить об этом Совету Народных Комиссаров.

Председатель Совета Народных Комиссаров: *В. Ульянов (Ленин)*

Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: *Вл. Бонч-Бруевич*

Секретарь Совета *Н. Горбунов*

СПИСОК ЛИЦ, КОИМ ПРЕДПОЛОЖЕНО ПОСТАВИТЬ МОНУМЕНТЫ В Г. МОСКВЕ И ДР. ГОРОДАХ РОС. СОЦ. ФЕД. СОВ. РЕСПУБЛИКИ, ПРЕДСТАВЛЕННЫЙ В СОВЕТ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ ОТДЕЛОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ

I. Революционеры и общественные деятели

1. Спартак. 2. Тиберий Гракх. 3. Брут. 4. Бабеф. 5. Маркс. 6. Энгельс. 7. Бебель. 8. Лассаль. 9. Жорес. 10. Лафарг. 11. Вальян. 12. Марат. 13. Робеспьер. 14. Дантон. 15. Гарибальди. 16. Степан Разин. 17. Пестель. 18. Рылеев. 19. Герцен. 20. Бакунин. 21. Лавров. 22. Халтурин. 23. Плеханов. 24. Каляев. 25. Володарский. 26. Фурье. 27. Сен-Симон. 28. Роб. Оуен. 29. Желябов. 30. Софья Перовская. 31. Кибальчич.

II. Писатели и поэты

1. Толстой. 2. Достоевский. 3. Лермонтов. 4. Пушкин. 5. Гоголь. 6. Радищев. 7. Белинский. 8. Огарев. 9. Чернышевский. 10. Михайловский. 11. Добролюбов. 12. Писарев. 13. Глеб Успенский. 14. Салтыков-Щедрин. 15. Некрасов. 16. Шевченко. 17. Тютчев. 18. Никитин. 19. Новиков. 20. Кольцов.

III. Философы и ученые

1. Сковорода. 2. Ломоносов. 3. Менделеев.

IV. Художники

1. Рублев. 2. Кипренский. 3. Алекс. Иванов. 4. Врубель. 5. Шубин. 6. Козловский. 7. Казаков.

V. Композиторы

1. Мусоргский. 2. Скрябин. 3. Шопен.

VI. Артисты

1. Комиссаржевская. 2. Мочалов.

Председатель Совета Народных Комиссаров: *В. Ульянов (Ленин)*

Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: *Вл. Бонч-Бруевич*

Секретарь Совета: *Н. Горбунов*

«Известия ВЦИК», № 163,
2 августа 1918 г.

В. И. ЛЕНИН

ПИСЬМО ПРЕЗИДИУМУ КОНФЕРЕНЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

17.IX. 1918 г.

Дорогие товарищи! От души благодарю вас за добрые пожелания и в свою очередь желаю вам наилучших успехов в ваших работах.

Одно из главных условий победы социалистической революции есть усвоение рабочим классом и проведение в жизнь *господства* этого класса на время перехода от капитализма к социализму. *Господство* авангарда всех трудящихся и эксплуатируемых, т. е. пролетариата, необходимо на это переходное время для полного уничтожения классов, для подавления сопротивления эксплуататоров, для *объединения* всей массы трудящихся и эксплуатируемых, забитой, задавленной, распыленной капитализмом, вокруг городских рабочих, в теснейшем союзе с ними.

Все наши успехи вызваны тем, что рабочие поняли это и взялись *за управление* государством, через свои Советы.

Но рабочие *недостаточно* еще поняли это и часто бывают чрезмерно *робки* в деле выдвигания *рабочих для управления* государством.

Боритесь за это, товарищи! Пусть пролетарские культурно-просветительные организации помогут этому. В этом — залог дальнейших успехов и окончательной победы социалистической революции

С приветом
В. Ульянов (Ленин)

В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 28, стр. 76.

ДЕКРЕТ СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ О ЗАПРЕЩЕНИИ ВЫВОЗА ЗА ГРАНИЦУ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА И СТАРИНЫ

В целях прекращения вывоза за границу предметов особого художественного и исторического значения, угрожающего утратою культурных сокровищ народа, Совет Народных Комиссаров постановил:

1. Воспретить вывоз из всех мест Республики и продажу за границу кем бы то ни было предметов искусства и старины без разрешений, выдаваемых Коллегией по делам музеев и охране памятников искусства и старины в Петрограде и Москве при Народном комиссариате просвещения или органами, Коллегиею на то уполномоченными. Комиссариат по внешней торговле может давать разрешение на вывоз за границу памятников старины и художественных произведений только после предварительного заключения и разрешения Народного комиссариата просвещения.

2. Все магазины, комиссионные конторы и отдельные лица, производящие торговлю предметами искусства и старины, или посредники по торговле ими, а также лица, производящие платную оценку или экспертизу подобных предметов, обязаны зарегистрироваться в течение трех дней со дня опубликования сего декрета в Коллегии по охране памятников искусства и старины в Петрограде и Москве при Народном комиссариате просвещения или в органах, Коллегией на то уполномоченных, а на местах — в Отделах по

народному просвещению при губернских Советах рабочих и крестьянских депутатов.

3. Виновные в неисполнении сего декрета подвергаются ответственности по всей строгости революционных законов, вплоть до конфискации всего их имущества и тюремного заключения.

4. Декрет вступает в силу со дня его опубликования.

Подписали:

Председатель Совета Народных Комиссаров: *Вл. Ульянов (Ленин)*
Управляющий делами Совета Народных Комиссаров: *Вл. Бонч-Бруевич*

19 сентября 1918 года

Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского Правительства, № 69, 25 сентября 1918 г., стр. 853—854.

Цит. по книге «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 522.

О ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОПАГАНДЕ И КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ В ДЕРЕВНЕ

(Из резолюции VIII съезда РКП(б). 1919 г).

1. ...Кинематограф, театр, концерты, выставки и т. п., поскольку они будут проникать в деревню, а к этому должны быть приложены всяческие усилия, необходимо использовать для коммунистической пропаганды как непосредственно, т. е. через их содержание, так и путем сочетания их с лекциями и митингами...

2. Общее образование — школьное и внешкольное (включая сюда и художественное: театры, концерты, кинематографы, выставки, картины и пр.), стремясь не только пролить свет разнообразных знаний в темную деревню, но, главным образом, способствовать выработке самосознания и ясного миросозерцания,—должно тесно примыкать к коммунистической пропаганде. Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства...

«КПСС в резолюциях и решениях», ч. 1, М.. 1953, стр. 450—451.

В. И. ЛЕНИН

ЗАДАЧИ СОЮЗОВ МОЛОДЕЖИ

(Из речи на III Всероссийском съезде РКСМ 2 октября 1920 г.)

...Все то, что было создано человеческим обществом, он (Маркс — *ред.*) переработал критически, ни одного пункта не оставив без внимания. Все то, что человеческою мыслью было создано, он переработал, подверг критике, проверив на рабочем движении, и сделал те выводы, которых ограниченные буржуазными рамками или связанные буржуазными предрассудками люди сделать не могли.

Это надо иметь в виду, когда мы, например, ведем разговоры о пролетарской культуре. Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре так же, как политическая экономия, переработанная Марксом, показала нам то, к чему должно придти человеческое общество, указала переход к классовой борьбе, к началу пролетарской революции.

В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 31, стр. 262.

ОБ ОЧЕРЕДНЫХ ЗАДАЧАХ ПАРТИИ В НАЦИОНАЛЬНОМ ВОПРОСЕ

(Из резолюции X съезда РКП(б). 1921 г.).

...Теперь, когда помещики и буржуазия свергнуты, а Советская власть провозглашена народными массами и в этих странах[1], задача партии состоит в том, чтобы помочь трудовым массам невеликорусских народов догнать ушедшую вперед центральную Россию, помочь им: а) развить и укрепить у себя советскую государственность в формах, соответствующих национально-бытовым условиям этих народов; б) развить и укрепить у себя действующие на родном языке суд, администрацию, органы хозяйства, органы власти, составленные из людей местных, знающих быт и психологию местного населения; в) развить у себя прессу, школу, театр, клубное дело и вообще культурно-просветительные учреждения на родном языке; г) поставить и развить широкую сеть курсов и школ как общеобразовательного, так и профессионально-технического характера на родном языке (в первую голову для киргиз, башкир, туркмен, узбеков, таджиков,

[1] Речь идет об автономных национальных советских республиках — *ред.*

азербайджанцев, татар, дагестанцев) для ускоренной подготовки местных кадров квалифицированных рабочих и советско-партийных работников по всем областям управления и прежде всего в области просвещения.

«КПСС в резолюциях и решениях», ч. I, стр. 559.

Н. К. КРУПСКАЯ

ЧТО НРАВИЛОСЬ ИЛЬИЧУ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

...Раз вечером захотелось Ильичу посмотреть, как живет коммуной молодежь. Решили нанести визит нашей вхутемасовке — Варе Арманд. Было это, кажется, в день похорон Кропоткина, в 1921 г. Был это голодный год, но было много энтузиазма у молодежи. Спали они в коммуне чуть ли не на голых досках, хлеба у них не было, «зато у нас есть крупа», с сияющим лицом заявил дежурный член коммуны вхутемасовец. Для Ильича сварили они из этой крупы важнецкую кашу, хотя и была она без соли. Ильич смотрел на молодежь, на сияющие лица обступивших его молодых художников и художниц — их радость отражалась и у него на лице. Они показывали ему свои наивные рисунки, объясняли их смысл, засыпали его вопросами. А он смеялся, уклонялся от ответов, на вопросы отвечал вопросами: «Что вы читаете? Пушкина читаете?» — «О нет,—выпалил кто-то,—он был ведь буржуй. Мы — Маяковского». Ильич улыбнулся. «По-моему,—Пушкин лучше». После этого Ильич немного подобрел к Маяковскому. При этом имени ему вспоминалась вхутемасовская молодежь, полная жизни и радости, готовая умереть за Советскую власть, не находящая слов на современном языке, чтобы выразить себя, и ищущая этого выражения в малопонятных стихах Маяковского. Позже Ильич похвалил однажды Маяковского за стихи, высмеивающие советский бюрократизм.

«В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 555—556.

В. И. ЛЕНИН О ФУТУРИЗМЕ

«Как не стыдно голосовать за издание «150000000» Маяковского в 5000 экз.?»,—писал Ленин в записке от 6 мая 1921 года.

«Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность.

По моему, печатать такие вещи лишь 1 из 10 и *не более 1500 экз.* для библиотек и для чудаков.

А Луначарского сечь за футуризм.

Ленин».

Тогда же была написана вторая записка, близкая по содержанию к первой:

«т. Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т. п.

1) Луначарский провел в коллегии (увы!) печатание «150000000» Маяковского.

Нельзя-ли это пресечь! Надо это пресечь. Условимся, чтобы не больше 2-х раз в год печатать этих футуристов *и не более 1500 экз.*

2) Кекелиса [1], к[ото]рый, говорят, художник-*«реалист»* Луначарский-де опять выжил, проводя-де футуриста и прямо *и косвенно*.

Нельзя-ли найти надежных *анти*-футуристов.

Ленин».

«Коммунист». 1957, № 18.
стр. 76—77.

Примечание: Исходя из вышеприведенных документов — отрывка из воспоминаний Н. К. Крупской и двух записок В. И. Ленина — можно сделать вывод «о том, что В. И. Ленин не только не был сторонником позиции невмешательства в дела искусства, но и решительно вмешивался, когда видел, что советскому искусству угрожает опасность отрыва от жизни народа, от выполнения своей главной задачи — содействовать построению коммунистического общества. Такую опасность Ленин видел в деятельности пролеткультовцев и футуристов» [2].

В. И. ЛЕНИН

О ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Из номера «Известий» от 8/X видно, что т. Луначарский говорил на съезде Пролеткульта *прямо обратное* тому, о чем мы с ним вчера условились.

Необходимо с чрезвычайной спешностью приготовить проект резолюции (съезда Пролеткульта), провести через ЦК и успеть провести *в этой же* сессии Пролеткульта. Надо сегодня же провести от имени Цека и в коллегии НКпроса и на съезде Пролеткульта, ибо съезд сегодня кончается.

ПРОЕКТ РЕЗОЛЮЦИИ:

1. В Советской рабоче-крестьянской республике вся постановка дела просвещения, как в политико-просветительной области вообще, так и специально в области искусства, должна быть проникнута духом классовой борьбы пролетариата за успешное осуществление целей его диктатуры, т. е. за свержение буржуазии, за уничтожение классов, за устранение всякой эксплуатации человека человеком.

2. Поэтому пролетариат, как в лице своего авангарда, коммунистической партии, так и в лице всей массы всякого рода пролетарских организаций вообще, должен принимать самое активное и самое главное участие во всем деле народного просвещения.

3. Весь опыт новейшей истории и в особенности более чем полувековая революционная борьба пролетариата всех стран мира со времени появления «Коммунистического Манифеста» доказали бесспорно, что только миросозерцание марксизма является правильным выражением интересов, точки зрения и культуры революционного пролетариата.

4. Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не

---

[1] По-видимому имеется в виду художник П. Киселис, в те годы работавший в Наркомпросе, впоследствии один из руководителей АХРР.— *ред.*

[2] А. Метченко. Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского.— «Коммунист» 1957, № 18, стр. 77.

отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры.

5. Неуклонно стоя на этой принципиальной точке зрения, Всероссийский съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать «автономию» Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п. Напротив, съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры.

* *
*

Тов. Луначарский говорит, что его исказили. Но *тем более* резолюция архинеобходима.

Написано 8 октября 1920 г.
В. И. Ленин. Соч., 4 изд.,
т. 31, стр. 291—292.

О ПРОЛЕТКУЛЬТАХ

Письмо ЦК РКП

ЦК нашей партии и по его директиве коммунистическая фракция последнего Всероссийского съезда пролеткультов приняли следующую резолюцию:

1. В основу взаимоотношений пролеткульта с Наркомпросом должно быть положено согласно резолюции IX съезда РКП теснейшее сближение работы обоих органов.

2. Творческая работа пролеткульта должна являться одной из составных частей работы Наркомпроса как органа, осуществляющего пролетарскую диктатуру в области культуры.

3. В соответствии с этим центральный орган пролеткульта, принимая активное участие в политико-просветительной работе Наркомпроса, входит в него на положении отдела, подчиненного Наркомпросу и руководствующегося в работе направлением, диктуемым Наркомпросу РКП.

4. Взаимоотношения местных органов: наробразов и политпросветов с пролеткультами строятся по этому же типу: местные пролеткульты входят как подотделы в отнаробраз и руководствуются в своей работе направлением, даваемым губнаробразам губкомами РКП.

5. ЦК РКП дает Наркомпросу директиву создавать и поддерживать условия, которые обеспечивали бы пролетариям возможность свободной творческой работы в их учреждениях.

ЦК РКП считает необходимым дать следующие разъяснения товарищам из пролеткультов, руководителям местных и губернских наробразов и партийным организациям.

Пролеткульт возник до Октябрьской революции. Он был провозглашен «независимой» рабочей организацией, независимо от министерства народного просвещения времени Керенского. Октябрьская революция изменила перспективу. Пролеткульты продолжали оставаться «независимыми», но теперь это была уже «независимость» от Советской власти. Благодаря этому и по ряду других причин в пролеткульты нахлынули социально-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывают руководство пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах.

Под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм).

Вместо того, чтобы помогать пролетарской молодежи серьезно учиться, углублять ее коммунистический подход по всем вопросам жизни и искусства, далекие по существу от коммунизма и враждебные ему художники и философы, провозгласив себя истинно-пролетарскими, мешали рабочим, овладевши пролеткультами, выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского творчества. Интеллигентские группы и группочки, под видом пролетарской культуры, навязывали передовым рабочим свои собственные полубуржуазные философские «системы» и выдумки. Те самые антимарксистские взгляды, которые так пышно расцвели после поражения революции 1905 года и несколько лет (1907—12 гг.) занимали умы «социал-демократической» интеллигенции, упивавшейся в годину реакции богостроительством и различными видами идеалистической философии, — эти же самые взгляды в замаскированном виде антимарксистские группы интеллигенции пытались теперь привить пролеткультам.

Если наша партия до сих пор не вмешивалась в это дело, то это объяснялось только тем, что, занятая боевой работой на фронтах, наша партия не всегда могла уделять должное внимание этим насущным вопросам. Теперь, когда перед партией возникает возможность более обстоятельно заняться культурно-просветительной работой, партия должна уделить гораздо больше внимания вопросам народного образования вообще и пролеткультам в частности.

Те самые интеллигентские элементы, которые пытались контрабандно протащить свои реакционные взгляды под видом «пролетарской культуры», теперь поднимают шумную агитацию против вышеприведенного постановления ЦК. Эти элементы пытаются истолковать резолюцию ЦК как шаг, который будто бы должен стеснить рабочих в их художественном творчестве. Это, разумеется, не так. Лучшие рабочие элементы пролеткультов вполне поймут те мотивы, которыми руководился ЦК нашей партии.

ЦК не только не хочет связать инициативу рабочей интеллигенции в области художественного творчества, но, напротив, ЦК хочет создать для нее более здоровую, нормальную обстановку и дать ей возможность плодотворно отразиться на всем деле художественного творчества. ЦК ясно отдает себе отчет в том, что теперь, когда война кончается, интерес к вопросам художественного творчества и пролетарской культуры в рядах рабочих будет все больше и больше расти. ЦК ценит и уважает стремление передовых рабочих поставить на очередь вопросы о более богатом духовном развитии личности и т. п. Партия сделает все возможное для того, чтобы это дело действительно попало в руки рабочей интеллигенции, чтобы рабочее государство дало рабочей интеллигенции все необходимое для этого.

Из проекта инструкции, выработанного Наркомпросом и утвержденного ЦК нашей партии, все интересующиеся товарищи увидят, что полная авто-

номия реорганизуемых рабочих пролеткультов в области художественного творчества обеспечена. ЦК дал вполне точные директивы на этот счет для деятельности Наркомпроса. И ЦК будет следить и поручит губкомпартам следить за тем, чтобы не было мелочной опеки над реорганизуемыми пролеткультами.

ЦК вместе с тем отдает себе отчет в том, что и в самом Наркомпросе в области искусства до сих пор давали себя знать те же самые интеллигентские веяния, которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах. ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены указанные буржуазные веяния. ЦК принял специальное постановление о том, чтобы губнаробразы, которые будут, согласно новому решению, направлять работу пролеткультов, состояли из людей, строго проверенных партией. В слиянии губнаробразов с пролеткультами ЦК видит залог того, что лучшие пролетарские элементы, до сих пор объединявшиеся в рядах пролеткультов, теперь примут самое активное участие в этой работе и тем помогут партии придать всей работе Наркомпроса действительно пролетарский характер. К возможно более тесному слиянию, к дружной работе в рядах наших просветительных организаций, которые все должны стать не на словах, а на деле органами настоящей, неподдельной пролетарской культуры, и призывает ЦК нашей партии.

«Правда» № 270, 1 декабря 1920 г.
Цит. по сборнику «О партийной и советской печати», М., 1954, стр. 220—222.

Примечание: Важно отметить, что в период 1920—1922 гг. руководители Пролеткульта, несмотря на прямые указания партии о необходимости коренной перестройки Пролеткульта и установления связи его с Наркомпросом и профсоюзами, не выполнили этого с должной решимостью и последовательностью. Наоборот, в работе Пролеткульта наблюдается дальнейшее усиление «автономизма», приводящее к противопоставлению культурно-творческой организации партии. Углубляется также тенденция к выделению особого «пролетарского» искусства и к повороту в сторону чисто производственного искусства с его установкой на техницизм. В этой связи особое значение приобретают замечания В. И. Ленина на полях помещенной в «Правде» статьи «идеолога» Пролеткульта В. Плетнева — *ред.*

ЗАМЕТКИ В. И. ЛЕНИНА,

СДЕЛАННЫЕ 27 СЕНТЯБРЯ 1922 г. КАРАНДАШОМ НА ПОЛЯХ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА» (СТАТЬЯ ПЛЕТНЕВА «НА ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ ФРОНТЕ»)

Сохранить

НА ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ ФРОНТЕ

На 5-м году революции вопросы культуры, шире — вопросы идеологии — выдвигаются на первый план. Наличность идеологического буржуазно-капиталистического фронта всеми признана. На этом фронте нам предстоит долгая и серьезная борьба. Учет наших сил здесь — необходимая и неотложная задача, ибо все наличные наши силы должны быть брошены в бой. «Шире»

Оценка целей, задач, форм и методов работы Пролеткульта, как одного из передовых проле-

тарских идеологических отрядов, до сих пор не понятого. как следует, — задача данной статьи.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ПРОЛЕТКУЛЬТА

Ха-ха! Творчество новой пролетарской классовой культуры — основная цель Пролеткульта. Выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата в области науки и искусства — его основная поактическая задача. Этими силами и должна быть достигнута цель, которую Пролеткульт себе ставит. Творчество новой пролетарской классовой культуры не есть культуртрегерская задача, — это процесс борьбы непримиримо враждебных идеологий буржуазии и пролетариата.

«шире»

NB

Наши противники из буржуазного лагеря (а к ним примыкают и некоторые товарищи-марксисты, мало продумавшие вопросы культуры) возражают нам так.

Никакой специфической пролетарской классовой культуры быть не может. Не может быть классовой математики, классовой астрономии, классового искусства. Дважды-два будет четыре и с пролетарской и с буржуазной точки зрения. Шекспир и Горький одинаково интересен и приятен и буржуа и пролетарию. Ученые и художники разрешают своим творчеством не классовые, а более широкие всеобъемлющие общечеловеческие задачи.

К этому сводятся все возражения буржуазных идеологов. Мы, марксисты-коммунисты, рассуждаем иначе. В основе исторического развития форм человеческого общества лежит состояние производительных сил, которым обусловливаются экономические, производственные отношения людей данного общества, на этих отношениях основывается социально-политический строй, и всем этим определяется психика общественного человека и различные идеологии, в которых эта психика отражается [1].

Общественное бытие определяет собою общественное сознание.

Гм! Развитие исторических форм человеческого общества протекает диалектически.

«На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества впадают в противоречие с существующими производственными отношениями... Из форм развития производительных сил эти отношения становятся их оковами. Тогда наступает эпоха социальной революции. С изменением экономического осно-

[1] Подробно смотри Г. В. Плеханов. «Основные вопросы марксизма».

вания более или менее быстро преобразуется и вся громадная надстройка над ними»[1].

Весь этот процесс проходит в непрерывной борьбе классовых сил данного общества. Феодальные отношения были сметены развившимся в недрах феодального общества классом буржуазии. Буржуазно-капиталистический строй взрастил в своих недрах своего могильщика — класс пролетариата.

Мы живем в периоде социалистической революции, когда буржуазно-капиталистические формы производственных отношений составляют последнюю антагонистическую форму общественного производства и, в процессе ожесточенной классовой борьбы в мировом масштабе, должны смениться высшей формой общественных отношений, обобществлением производства и распределения, т. е. социализмом.

Такова азбука марксизма, но мы считаем нелишним вспомнить ее именно сейчас, когда снова расцветает идеализм, мистика, весь чертополох буржуазной идеологии.

При этом сущность диалектического развития общественных форм заключается в следующем:

Новые формы общественных отношений никогда не возникают из ничего: «каждая вещь носит в себе зародыш своего отрицания», каждое понятие — также.

Поэтому всякая новая форма, отрицая старую, становясь ее антитезой (отрицанием), включая в себя фрагменты, частности старой формы, синтезируясь с нею, превращается из отрицания в нечто целое — синтез.

Диалектика развития в отношении к борьбе идеологической остается в полной силе. Тезис — буржуазная классовая культура; ее антитезис — классовая культура пролетариата; и лишь з а п о р о г о м классового общества, в социализме, их синтез: культура общечеловеческая. Этим опрокидывается обвинение нас в том, что в своем стремлении к строительству классовой культуры мы стремимся разрушить материальные ценности буржуазной культуры.

«Во имя нашего завтра сожжем Рафаэля,
Растопчем искусства цветы...»

Много идиотов спекулировали этими словами пролетарского поэта. Наша задача не разрушение материальных ценностей старой культуры, а разрушение той идеологии, фундамента, на котором эти ценности вырастают. Мы знаем, что

[1] К. М а р к с. «К критике политической экономии».

многое из старой культуры войдет в новую культуру, как материал; это исторически неизбежно, но основанием новой культуры будет пролетарская классовая культура.

Из этого отнюдь не следует, что здесь мы обойдемся без борьбы. Буржуазия хорошо знает силу своей идеологии, она столь же хорошо знает что идеология консервативна, что «фетиши прошлого долго тяготеют над умами живых», и своего первенства в культуре без борьбы она пролетариату не уступит.

Классовая идеология может восторжествовать только в победоносной классовой борьбе. Никакой речи о бургфридене (классовом мире) здесь быть не может.

NB+

Каковы же конкретные формы этой борьбы в области культуры? Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата. Сколько бы ни было у нас пришельцев из буржуазного лагеря, сколько бы ни «приняли» они классовую точку зрения, все же это будут единицы *, быть может, очень ценные, но решающего значения они иметь не будут.

* и крестьяне? а

Идея становится силой, когда ею овладевают массы *.

И только тогда, когда пролетариат будет иметь своих ученых во всех отраслях знания, своих художников во всех видах искусства,— только тогда поставленная нами задача будет разрешена. Почему так, а не иначе? Классовое сознание пролетариата формируется в процессе капиталистического производства, оттуда берет начало классовая коллективная психология.

Чувство классовой солидарности, чувство «мы», воспитывается как тем, что «мы» построим паровоз, океанский пароход, аэроплан (без коллективных усилий эта задача неразрешима), так и тем, что в борьбе с буржуазией каждый пролетарий связан единством социального неравенства своего класса с другими классами и четким сознанием того, что паровоз революции может быть построен только силами «мы», силами классового единства. Этим бытием определяется классовое сознание пролетариата. Оно чуждо крестьянину **, буржуа, интеллигенту: врачу, юристу, инженеру, воспитанным на принципах капиталистической конкуренции, где «я» есть основа, а divide et impera — заповедь главенства.

** А % строящих паровозы?

Крестьянин в процессе своего индивидуального труда, зависимый от сил природы («будет дождь, — будет хлеб»), всегда чувствует над

собой от него независимую грозную силу, основу религиозных предрассудков. Пролетарий имеет дело с совершенно ясными отношениями его к внешней природе. Он знает, что удар кайла в шахте даст известное количество руды или угля, и то и другое вместе в домне даст чугун, из домны не потечет молоко или вода, чугун даст железо, сталь, последние претворятся в машину, машина даст возможность с большей легкостью побеждать сопротивление материи, а в субботу будет получка. Здесь все ясно и математически точно *. Крестьянин считает себя «хозяином»; у пролетария, кроме его рабочей силы, нет ничего. Крестьянин — в надежде: «даст бог урожай». Пролетарий знает, что его «бог»,—капиталист, ничего не даст, если у него не взять путем прямой борьбы с ним.

* А религия рабочих и крестьян?

Психология пролетария в самой своей основе коллективно-классовая и сознательно-творческая.

Поэтому основной творческой силой в строительстве пролетарской культуры мы считаем индустриальный пролетариат, и в этом особенность Пролеткульта.

Отсюда совершенно ясно, что в творчестве искусства производственный процесс в целом или, как частность его, трудовое напряжение у молота, например, может быть передано только тем, кто непосредственно участвует в нем, самим пролетарием **, а не сторонним наблюдателем. В творчестве научном пролетарий всегда исходит и будет исходить из процесса производства; ему нужна наука не для науки ****, а для его творческого труда, для того, чтобы, исходя от станка, понять связь явлений общественной и экономической жизни. В строе мышления пролетария его творческий труд всегда связан с тем, что у него на столе [2], когда он обедает; в этом бесформенный зародыш того, к чему приходит сейчас научная мысль: нельзя быть техником, не понимая связи экономических явлений в жизни общества, и нельзя быть экономистом без четкого понимания техники, всей энергетики производительных сил в целом и производственного процесса в частности. Над этим усмехнутся «ученые» *; но мы знаем на опыте, что именно здесь доказательство того, что органически выросших в классовом сознании пролетариата предпосылок к пониманию монизма общественной жизни неизмеримо больше, чем у члена какого-либо другого класса или группы. И в этом основное противоядие буржуазному идеалистическому миросозер-

** ???

**** ???

[2] На столе у ученого?

* Не только!

цанию и основа специфичности пролетарской культуры.

Мы никогда не были и не будем безмолвными и бездеятельными фетишистами общественных явлений.

Рухнула основа владычества буржуазии, ее экономическая и политическая власть, свергнутая силами пролетариата. Но жива еще и кусательна буржуазная идеология; и мы, не ожидая ее неизбежного по закону диалектики крушения, должны подготовлять элементы пролетарской культуры, создавать классовые идеологические надстройки **: в жестокой борьбе с отживающей, но очень еще сильной идеологией своего классового врага формируем мы свои силы на этом конечном этапе классовой борьбы. Отсюда выявление и сосредоточение творческих сил пролетариата для борьбы за свою классовую культуру — исторически необходимая задача.

** Вот каша-то!

Поэтому-то Пролеткульт — не измышление досужих товарищей; не бесплодная идея кучки фанатиков, а исторически необходимое формирование мысли и сил для решения этой задачи.

Наши основы блестяще подчеркиваются сегодняшним днем нашей борьбы. В то время, когда буржуазная мысль устами Шпенглера провозглашает закат европейской (сиречь буржуазной) культуры, воинствующий материализм развертывает свое знамя и, провозглашая memento mori буржуазной идеологии, кладет | крепкие | основы новой классовой культуры.

То, что происходит сейчас, эти споры о «советских» и не «советских» писателях и ученых,— это не только легкие стычки перьев и умов,— этим начинается решительная, не имеющая примера в истории, схватка двух идеологий. Многие еще не осознают всей грандиозности этой борьбы. И эта борьба должна будет пойти под флагом именно творчества пролетарской классовой культуры и никак иначе. В этом историческое оправдание идеи Пролеткульта и его существования.

Ух!

Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды.

Архификция

И это будут ученые, художники, инженеры совсем иного склада, чем таковые же буржуазного мира.

И не только потому, что они выйдут из класса пролетариев, а и потому, что задачи, которые стоят перед ними в области науки, техники искусства, иные, чем в буржуазном обществе.

Программы социалистических партий ставят своей задачей демократизацию науки. Перед нами стоит задача ее социализации, обобществления. Что это значит?

Демократизация расширяет для масс масштаб овладения буржуазной наукой и вширь и вглубь; наука, как таковая, остается здесь неприкосновенной. Социализация науки охватывает и ее сущность, метод, форму и масштаб. 2

Наша задача привести содержание, методы науки в соответствие с требованиями, какие предъявляет к ней социалистическое производство. И не только в данном состоянии производительных сил, но в их чрезвычайно далекой перспективе.

Это в дикой, некультурной, полубезграмотной, нищей стране? — не преминут заявить многие.

Да, в ней.

И именно в ней. И именно при наличии рабоче-крестьянской власти. Ибо нигде, поскольку в Европе жив капитализм, эта задача поставлена конкретно быть не может.

Небольшой пример:

Гениально-острый взор Владимира Ильича сумел увидеть всю неизмеримо революционизирующую мощь электрификации.

А среди нас нашлись окрестившие ее «электрофикцией» и по глупости своей много над ней позубоскалившие. Мы позволим себе сказать о ней два-три слова в рамках нашей темы.

Огромный маховик паровой машины и грязная паутина трансмиссий в производстве сменяются для каждой машины мотором, ростом не больше взрослого щенка. Имеет ли это какое-нибудь отношение, ну, хотя бы к социальной медицине? Мы скоро услышим: «Электрификация — могучий враг туберкулеза, враг травматизма. Электрификация упраздняет для энергии понятия пространства и длительности. Электрификация и цена производства товара стоят в неразрывной, но еще плохо понятой связи. Электрификация унифицирует энергетику производства, она — первый сокрушительный удар по системе капиталистической конкуренции. Электрификация непомерно убыстряет производственный процесс, как таковой. Электрификация призвана свести на-нет прочерченные по земле границы между государств». И т. д., и т. д.

Сохранить

При чем этот акафист электрификации? — спросят нас. — Какое это имеет отношение к науке?

Чрезвычайно «при чем». И очень большое отношение.

«Электрификация,—говорил на VIII съезде Советов тов. Ленин,—нужна нам, как первый набросок, который перед всей Россией встанет, как великий хозяйственный план... показывающий, как перевести Россию на настоящую хозяйственную базу, необходимую для коммунизма».

И VIII съезд постановил: «Съезд поручает Совнаркому разработать постановление о поголовной мобилизации всех обладающих достаточной подготовкой, научной или практической, для пропаганды плана электрификации и преподавания необходимых знаний для его понимания».

* Вот именно! Это против В. Плетнева.

Ну, а много ли нашлось у нас людей, способных преподавать электрификацию, хотя бы по плану известной книги И. И. Степанова? *. И мы замечаем, что наши экономисты, марксисты все чаще и чаще говорят о том, что работа в области экономики без хорошего знания техники дольше невозможна.

??

Отсюда следует огромной важности вывод: нам необходимы сейчас не только специалисты в различных областях техники и экономики. Эпоха ставит перед нами задачу выработки нового типа ученого: социального инженера, инженера-организатора, способного оперировать с явлениями и заданиями крупнейшего масштаба. Этот инженер должен быть техником и экономистом в равной степени.

Вносит ли это что-либо новое в науку?

Отрицательного ответа на это быть не может. Раздробленность научного знания,—плод системы капиталистической конкуренции,—развитием производительных сил революционного мира преодолевается, и наука идет к своему монизму.

Век радия и электричества ожидает для себя рабочего новой формации. Это будет не только мускульная сила, а высоко интеллектуально развитая единица. Ему должна быть ясна связь всех явлений общественной жизни, общественного производства в частности. От науки отпадает много ятей и твердых знаков, мертвых, почтенных языков, гурманского знания, фетишизирования лженаучных ценностей. Человек социализма не может не быть энциклопедистом в лучшем смысле этого слова.

Связь между научными дисциплинами, их упрощение к усвоению, создание новой методоло-

гии научного творчества — вот перспективы развития науки

Должны ли мы считать первые опытные шаги по этому пути утопией, ненужной роскошью и т. д., и т. п.?

Кто хорошо подумает над этим, тот не будет считать их таковыми. А кто посчитает, тот пусть вспомнит об идиотском слове «электрофикция» и поглубже заинтересуется книгой И. И. Степанова, еще не понятой, как следует, и в той же степени не оцененной.

Мы же считаем работу в этом направлении категорически необходимой, и именно сейчас. И первые шаги по этому пути должен сделать сам пролетариат *. Пролетарий перестает быть только техническим винтиком в процессе производства...

* Вздор.

Как видно отсюда, к наступлению на буржуазную науку пролетариат толкается самим процессом революции, и это неизбежный исторический закон.

И в этом историческое оправдание нашей задачи революционизирования, социализации науки нами поставленной, и первых наших практических шагов по этому пути, которые мы делаем, и еще одно оправдание существования Пролеткульта.

?

Без науки социализм невозможен. С буржуазной наукой также.

Монизм науки, четкое понимание связи, единства вещей, стремление к этому — наша задача.

«Раз понята связь вещей,—рушится вся теоретическая вера в постоянную необходимость существующих в капитализме порядков, рушится раньше, чем они развалятся на практике».

Этими словами Маркса оправдывается постановка вопросов * о науке именно сейчас, а не тогда, когда... и т. д., как возражают нам наши враги и мало уверенные в своих силах друзья.

* Нисколько (нет конкретности)

В заключение несколько слов об искусстве.

Опыт нашей революции в целом, и в период нэп'а в особенности, показал, что художник старого мира не может и не будет художником революции. Многие из современных художников «приемлют» Советскую власть, приемлют большевиков. Но в борьбе за идеологию вопрос не только в признании власти, а в признании коммунистической идеологии. Мы смело утверждаем, что подавляющая масса художников, и даже при формальной принадлежности их к партии, остается по своей художественной идеологии идеалистами и метафизиками.

NB: **«Вывод»** «В особенности»!

В буржуазном обществе искусство стало то-

варом, покупным украшением жизни буржуа. Искусство современности украшает жизнь, искусство пролетариата призвано видоизменить ее. Потребительская точка зрения должна уступить свое место производственной. Это не значит, что мы упраздняем красоту. Мы утверждаем только одно: «красота» — понятие не абсолютное, красота в понимании буржуазного художника не то, что «красота» в понимании пролетария. И опять-таки потому, что отображение творческого производственного процесса в искусстве художником буржуазного мира дается так, как он видит его, художник-пролетарий передаст его так, как он переживает его, будучи непосредственным творцом производственного процесса.

Вздор.

Пролетарский художник будет одновременно и художником и рабочим; пропасть, созданная между первым и вторым в буржуазном обществе, исчезнет тогда, когда рабочий выделит из массы своего художника.

И для последнего искусство будет не только внешним украшением жизни, а творчеством ее.

Будуарный херувимчик нелеп на фасаде грандиозной электрической станции, гирляндочки цветочков смешны на перекинутом через ширь реки мосту. И станция и мост красивы своей красотой мощи, силы, конструкции огромных масс стали, железа, бетона, камня *.

* Верно, но конкретно (Эренбург).

Красота аэроплана родилась не из желания сделать его красивым, а из его облегчающей полет конструкции, а его красота и на земле и в высотах бесспорна. Эта красота производственной, технической целесообразности. Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе. Здесь закудахчут об интуиции «я» художника, наитии, святом искусстве и т. п. Все это побрякушки из колыбели идеализма и метафизики — не больше.

Так в изобразительном искусстве. В литературе?

Бешеная стремительность революции уже сейчас вносит в наш язык новое содержание, ломая его «благородные» классические формы. Наш лексикон, подчиняясь темпу жизни, становится телеграфно-четким, отрывистым, сгущающим содержание слова до колоссальных размеров. Переведите-ка на старый «благородный» русский язык Обломова пару слов: «электрификация» и «радиоактивность», а мы в них легко ассоциируем несоизмеримый масштаб явлений экономического, технического, научного порядка. Это вносит в содержание, в форму литературного творчества и его назначение огромные видоизменения. Схема

?

Уф!

индивидуалистических переживаний уступает место движениям масс, фон литературного произведения расширяется до необъятных размеров. Способность обобщающе, монистически мыслить становится такою же потребностью художника, как дышать, есть и пить.

И в ожесточенной борьбе с буржуазной литературой вырастает новый пролетарский художник. Он еще во многом в плену буржуазной литературы. Наша задача воспитать его по нашей линии, дать ему в руки мощное оружие монистического понимания мира и жизни, развить его творческие силы. Этот художник будет первым камнем новой пролетарской классовой литературы. Нужно ли дать этому художнику возможность выявиться? Может ли пролетариат, класс, стоящий у власти, ждать, когда художник сам выбьется из массы? Двух ответов быть не может. И в том, что до сих пор сделано в этой плоскости Пролеткультом, есть решение этой задачи. От «Правды» 1912—1913 гг. через Пролеткульт выросла плеяда пролетарских поэтов, и с каждым днем их сила растет количественно и качественно. Пролетарская литература имеет уже свою краткую, но большую историю.

И в этом оправдание идеи Пролеткульта и его существования.

Театр.

Здесь за Пролеткультом останется честь того, что впервые в истории нам удалось дать первый проблеск пролетарского театра. Пьеса, рисующая этап нашей борьбы, принадлежащая автору-пролетарию («Лена»), дана была на сцене 1-го Рабочего театра силами художников сцены — рабочих. Пусть это было слабо, но начало этим положено. Впервые в Пролеткульте был выдвинут лозунг: «История рабочего движения должна стать материалом для художественного творчества». Нужно сдать в архив «героя» буржуазного театра. Масса в ее жизни-борьбе должна прийти в театр. И в настоящий момент мы видим, что мы не едины.

«Смотрел сегодня «Разрушителей машин» Эрнста Толлера,—пишет товарищ из Берлина,— и вспоминал ваш лозунг. В этой пьесе живое и полное его воплощение» [1].

Пьесы указанного автора — это пьесы массовых движений, грандиозные картины обобщения исторических форм пролетарской борьбы.

[1] Эрнст Толлер — бывший комиссар Баварской Советской Республики, отбывает 5 лет тюрьмы в Баварии. Автор могучих пьес «Масса-человек», «Превращение», «Разрушители машин» и др.

Около 1000 человек студийцев-рабочих наших драматических студий по всей России ведут работу по созданию пролетарского классового театра. В этом решение еще одной задачи, поставленной Пролеткультом, и еще раз оправдание необходимости его существования.

Мы хорошо знаем из практической нашей работы всю непомерную трудность поставленных нами задач. Но легких задач у пролетариата не было и нет. 4 года работы Пролеткульта в непомерно тяжких условиях дали уже свои результаты и расчистили путь к дальнейшему. Нас часто спрашивают: что вы сделали за 4 года вашей работы? где же ваша чаемая пролетарская культура?

Напомним вопрошающим: буржуазная культура строилась 5—6 веков, столько же веков вбивалась в сознание всех буржуазная идеология. Борьбу за пролетарскую культуру в ее практической форме мы ведем всего четыре года. Пусть спрашивающий подумает над этими цифрами: в этом пока наш ответ.

А о методах, практике и конкретных цифровых и практических результатах нашей 4-летней работы в следующий раз.

В. ПЛЕТНЕВ

«В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 497—509.

О ПЕЧАТИ И ПРОПАГАНДЕ

(Из резолюции XI съезда РКП(б). 1922 г.)

На основе роста капиталистических отношений неизбежно усиление буржуазного влияния не только на мелкобуржуазные слои населения, но даже на наиболее отсталую часть пролетариата. Констатируя стремление буржуазии через посредство литературы и культработы повлиять на трудящиеся массы, съезд считает, что этим влияниям надо противопоставить энергичную политработу. Поэтому партия должна всемерно расширить и углубить свою агитационную и пропагандистскую работу.

...Съезд признает чрезвычайно необходимым создание литературы для рабоче-крестьянской молодежи, которая могла бы быть противопоставлена влиянию на юношество со стороны нарождающейся бульварной литературы и содействовать коммунистическому воспитанию юношеских масс. Съезд одобряет решение ЦК об издании большого научно-популярного и литературно-художественного журнала и поручает ЦК расширить это начинание, создав в ближайшее время, при участии комсомола, научно-популярную и художественную библиотеку для молодежи.

«КПСС в резолюциях и решениях», ч. I, стр. 642—643, 645.

ОБ АНТИСОВЕТСКИХ ПАРТИЯХ И ТЕЧЕНИЯХ

(Из резолюции XII Всероссийской конференции РКП(б). 1922 г.)

Подводя итоги первому году существования Советской власти в условиях новой экономической политики, РКП не может не обратить самого пристального внимания на то, какие новые группировки и перегруппировки образуются в антисоветском лагере, как эволюционирует и изменяется, в связи с новой полосой революции, тактика антисоветских партий, течений и т. п.

...Но в то же время первый же год существования Советской власти в условиях новой экономической политики принес с собой новые опасные явления, которые необходимо учесть. Антисоветские партии и течения частично меняют тактику: они пытаются использовать советскую легальность в своих контрреволюционных интересах и держат курс на «врастание» в советский режим, который они надеются постепенно изменить в духе буржуазной демократии и который, по их расчетам, сам идет к неизбежному буржуазному перерождению.

...Опираясь на начавшийся процесс расслоения среди антисоветских групп, наши партийные организации должны суметь серьезным, деловым образом подойти к каждой группе, прежде враждебной Советской власти и ныне обнаружившей хотя бы малейшее искреннее желание действительно помочь рабочему классу и крестьянству в деле восстановления хозяйства, поднятия культурного уровня населения и т. п. Более чем когда бы то ни было партийным организациям в настоящее время необходимо проявить диференцированное отношение к каждой отдельной группе (или даже отдельному лицу) представителей науки, техники, медицины, педагогики и пр. и т. п. По отношению к действительно беспартийным элементам из среды представителей техники, науки, учительства, писателей, поэтов и т. д., которые хотя бы в основных чертах поняли действительный смысл совершившегося великого переворота, необходима систематическая поддержка и деловое сотрудничество.

Партия должна делать все, что от нее зависит для того, чтобы помочь кристаллизации тех течений и групп, которые обнаруживают действительное желание помочь рабоче-крестьянскому государству. Начиная от столицы и кончая уездным городом, партия должна терпеливо, систематически и настойчиво проводить именно эту линию для того, чтобы облегчить указанным элементам переход к сотрудничеству с Советской властью.

«КПСС в резолюциях и решениях»,
ч. I, стр. 669, 672—673.

В. И. ЛЕНИН

СТРАНИЧКИ ИЗ ДНЕВНИКА

...В то время, как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже и с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо. Оказалось, что, как и следовало ожидать, от всеобщей грамотности мы отстали еще очень сильно, и даже прогресс наш по сравнению с царскими временами (1897-м годом) оказался слишком медленным. Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях «пролетарской культуры». Это показывает, сколько еще настоятельной черновой работы предстоит нам сделать, чтобы достигнуть уровня обыкновенного цивилизованного государства Западной Европы. Это показывает далее, какая уйма работы предстоит нам теперь для того, чтобы на почве наших пролетарских завоеваний достигнуть действительно сколько-нибудь культурного уровня...

2 января 1923 г.

В. И. Ленин. Соч., 4 изд., т. 33, стр. 422—423.

ПО ВОПРОСАМ ПРОПАГАНДЫ ПЕЧАТИ И АГИТАЦИИ

(Из резолюции XII съезда РКП(б). 1923 г.)

...Ввиду того, что за последние два года художественная литература в Советской России выросла в крупную общественную силу, распространяющую свое влияние прежде всего на массы рабоче-крестьянской молодежи, необходимо, чтобы партия поставила в своей практической работе вопрос о руководстве этой формой общественного воздействия на очередь дня.

...Агитация остается в руках партии могущественнейшим орудием планомерного и широкого освещения перед массами трудящегося населения города и деревни политических и экономических мероприятий Советской власти и всех выдающихся событий внутренней и международной жизни, а также привлечения в партию свежих рабочих и крестьянских сил.

...Необходимо поставить в практической форме вопрос об использовании театра для систематической массовой пропаганды идей борьбы за коммунизм. В этих целях необходимо, привлекая соответствующие силы как в центре, так и на местах, усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса.

Театр должен быть также использован и как средство антирелигиозной пропаганды.

...За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производ-

ства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала, при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии. Ввиду огромного воспитательного, агитационного значения кино, необходимо дать кинематографическому делу как коммунистов, работавших по кинематографии до революции, так и хозяйственников, могущих поставить дело на основах хозяйственного расчета, с одной стороны, и возможно полного обслуживания трудящихся масс — с другой.

Особое внимание ЦК съезд обращает на усиление руководящего состава Госкино. Это усиление съезд предлагает осуществить в кратчайший срок.

Съезд обращает внимание также на необходимость оказания содействия и Пролеткино в его работе по созданию производственных и революционных фильмов.

«КПСС в резолюциях и решениях»,
ч. I, стр. 736, 739—741.

О ПЕЧАТИ

(Из резолюции XIII съезда РКП(б). 1924 г.)

...Печати необходимо поставить в обязанность максимально чутко прислушиваться к требованиям и предложениям, идущим со стороны масс.

Нужно всемерно укреплять институт рабочих корреспондентов, тщательно оберегая их от какой бы то ни было казенщины и бюрократизации. Основной формой рабкоровской организации должно явиться их объединение при газете. Помощь и руководство партии рабкоровским движением должны заключаться в усилении коммунистического воспитания рабкоров, в содействии газетам в подборе рабкоров, в организации политпросветительной работы среди рабкоров (кружки, клубы, краткосрочные курсы, съезды и т. д.) и в содействии повышению их рабкоровской квалификации. Усиление внимания партии и профсоюзов к рабкорам не должно ни в коем случае превращаться в опеку (цензуру низовых ячеек, фабзавкомов и т. п.). Работа партии в области рабкоровского движения должна ориентироваться на дальнейшее массовое вовлечение свежих кадров рабочего класса в рабкоровскую работу (в особенности из ленинского набора) и всемерное укрепление и усиление связи рабкоров с массой как в процессе производства, так и в повседневном быту.

...Стенные газеты приобретают все большее значение в системе нашей печати, как орудие воздействия на массы и как форма выявления их активности. Фабзаводские газеты играют уже большую роль в области улучшения производства, правильной его постановки и строительства нового быта, в борьбе с неграмотностью и религиозными предрассудками. Работа над стенной газетой в предприятиях должна вестись при всемерном содействии и под руководством партячеек и комсомола. Парткомы должны усилить руководство работой стенгазет.

Стенгазета в деревне должна стать одной из важнейших форм работы партийной и комсомольской ячейки на селе. Она должна бороться за улуч-

шение крестьянского хозяйства, за кооперацию, за повышение культурного уровня деревни, за интересы маломощных крестьян, против эксплуататорских тенденций кулака и против злоупотреблений администрации. Стенгазету в деревне необходимо тесно связать с избой-читальней, агропунктом и школой.

...Основная работа партии в области художественной литературы должна ориентироваться на творчество рабочих и крестьян, становящихся рабочими и крестьянскими писателями в процессе культурного подъема широких народных масс Советского Союза. Рабкоры и селькоры должны рассматриваться как резервы, откуда будут выдвигаться новые рабочие и крестьянские писатели.

Выдвижение и материальная помощь пролетарским и крестьянским писателям, пришедшим в нашу литературу частью от станка и сохи, частью из той интеллигентской прослойки, которая в октябрьские дни и в эпоху военного коммунизма вступила в ряды РКП и комсомола, должны быть всемерно усилены.

Особое внимание необходимо уделить писателям и поэтам из среды комсомола, активно действующим в гуще рабочей молодежи.

Основным условием роста рабоче-крестьянских писателей является более серьезная художественная и политическая работа их над собой и освобождение от узкой кружковщины, при всемерном содействии партии, в частности партийной литературной критики.

Вместе с тем необходимо продолжать ведущуюся систематическую поддержку наиболее даровитых из так называемых попутчиков, воспитывающихся школой, товарищеской работой совместно с коммунистами. Необходимо поставить выдержанную партийную критику, которая, выделяя и поддерживая талантливых советских писателей, вместе с тем указывала бы их ошибки, вытекающие из недостаточного понимания этими писателями характера советского строя, и толкала бы их к преодолению буржуазных предрассудков.

Считая, что ни одно литературное направление, школа или группа не могут и не должны выступать от имени партии, съезд подчеркивает необходимость урегулирования вопроса о литературной критике и возможно более полном партийном освещении образцов художественной литературы на страницах советско-партийной печати.

Съезд обращает особое внимание на необходимость создания массовой художественной литературы для рабочих, крестьян и красноармейцев.

Сборник «О партийной и советской печати», стр. 306—307, 310.

О ПОЛИТИКЕ ПАРТИИ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.)

1. Подъем материального благосостояния масс за последнее время, в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д., создает громадный рост культурных запросов и потребностей. Мы вступили, таким образом, в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу.

2. Частью этого массового культурного роста является рост новой литературы — пролетарской и крестьянской в первую очередь, начиная от ее зародышевых, но в то же время небывало широких по своему охвату форм (рабкоры, селькоры, стенгазеты и проч.) и кончая идеологически осознанной литературно-художественной продукцией.

3. С другой стороны, сложность хозяйственного процесса, одновременный рост противоречивых и даже прямо друг другу враждебных хозяйственных форм, вызываемый этим развитием процесс нарождения и укрепления новой буржуазии; неизбежная, хотя на первых порах не всегда осознанная, тяга к ней части старой и новой интеллигенции; химическое выделение из общественных глубин новых и новых идеологических агентов этой буржуазии, — все это должно неизбежно сказываться и на литературной поверхности общественной жизни.

4. Таким образом, как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте. В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике.

5. Однако было бы совершенно неправильно упускать из виду основной факт нашей общественной жизни, а именно факт завоевания власти рабочим классом, наличие пролетарской диктатуры в стране.

Если до захвата власти пролетарская партия разжигала классовую борьбу и вела линию на взрыв всего общества, то в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснять ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии.

Таким образом, хотя классовая борьба не прекращается, но она изменяет свою форму, ибо пролетариат до захвата власти стремится к разрушению данного общества, а в период своей диктатуры на первый план выдвигает «мирно-организаторскую работу».

6. Пролетариат должен, сохраняя, укрепляя и все расширяя свое руководство, занимать соответствующую позицию и на целом ряде новых участков идеологического фронта. Процесс проникновения диалектического материализма в совершенно новые области (биологию, психологию, естественные науки вообще) уже начался. Завоевание позиций в области художественной литературы точно так же рано или поздно должно стать фактом.

7. Нужно помнить, однако, что эта задача — бесконечно более сложная, чем другие задачи, решающиеся пролетариатом, ибо уже в пределах капиталистического общества рабочий класс мог подготовлять себя к победоносной революции, построить себе кадры бойцов и руководителей и выработать себе великолепное идеологическое оружие политической борьбы. Но он не мог разработать ни вопросов естественно-научных, ни технических, а равно он, класс культурно-подавленный, не мог выработать своей художественной литературы, своей особой художественной формы, своего стиля. Если в руках у пролетариата уже теперь есть безошибочные критерии общественно-политического содержания любого литературного произведения, то у него еще нет таких же определенных ответов на все вопросы относительно художественной формы.

8. Вышесказанным должна определяться политика руководящей партии пролетариата в области художественной литературы. Сюда, в первую очередь, относятся следующие вопросы: соотношение между пролетарскими писателями, крестьянскими писателями и так называемыми «попутчиками»

и другими; политика партии по отношению к самим пролетарским писателям; вопросы критики; вопросы о стиле и форме художественных произведений и методах выработки новых художественных форм; наконец, вопросы организационного характера.

9. Соотношение между различными группировками писателей по их социально-классовому или социально-групповому содержанию определяется нашей общей политикой. Однако нужно иметь здесь в виду, что руководство в области литературы принадлежит рабочему классу в целом, со всеми его материальными и идеологическими ресурсами. Гегемонии пролетарских писателей еще нет, и партия должна помочь этим писателям заработать себе историческое право на эту гегемонию. Крестьянские писатели должны встречать дружественный прием и пользоваться нашей безусловной поддержкой. Задача состоит в том, чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь, однако, не вытравливая из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые и являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство.

10. По отношению к «попутчикам» необходимо иметь в виду: 1) их диференцированность; 2) значение многих из них, как квалифицированных «специалистов» литературной техники; 3) наличность колебаний среди этого слоя писателей. Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, то есть такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии. Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков» сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма.

11. По отношению к пролетарским писателям партия должна занять такую позицию: всячески помогая их росту и всемерно поддерживая их и их организации, партия должна предупреждать всеми средствами проявление комчванства среди них как самого губительного явления. Партия именно потому, что она видит в них будущих идейных руководителей советской литературы, должна всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследству, а равно и к специалистам художественного слова. Равным образом заслуживает осуждения позиция, недооценивающая самую важность борьбы за идейную гегемонию пролетарских писателей. Против капитулянтства, с одной стороны, и против комчванства, с другой — таков должен быть лозунг партии. Партия должна также бороться против попыток чисто оранжерейной «пролетарской» литературы; широкий охват явлений во всей их сложности; не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а борющегося великого класса, ведущего за собой миллионы крестьян, — таковы должны быть рамки содержания пролетарской литературы.

12. Вышесказанным в общем и целом определяются задачи *критики*, являющейся одним из главных воспитательных орудий в руках партии. Ни на минуту не сдавая позиций коммунизма, не отступая ни на иоту от пролетарской идеологии, вскрывая объективный классовый смысл различных литературных произведений, коммунистическая критика должна беспощадно бороться против контрреволюционных проявлений в литературе, раскрывать сменовеховский либерализм и т. д. и в то же время обнаруживать величайший такт, осторожность, терпимость по отношению ко всем тем литературным прослойкам, которые могут пойти с пролетариатом и

пойдут с ним. Коммунистическая критика должна изгнать из своего обихода тон литературной команды. Только тогда она, эта критика, будет иметь глубокое воспитательное значение, когда она будет опираться на свое *идейное* превосходство. Марксистская критика должна решительно изгонять из своей среды всякое претенциозное, полуграмотное и самодовольное комчванство. Марксистская критика должна поставить перед собой лозунг — учиться и должна давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде.

13. Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в *области литературной формы*. Руководя литературой в целом, партия так же мало может поддерживать какую-либо *одну* фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Все заставляет предполагать, что стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты.

14. Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением. Точно так же недопустима декретом или партийным постановлением *легализованная монополия* на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации. Поддерживая материально и морально пролетарскую и пролетарско-крестьянскую литературу, помогая «попутчикам» и т. д., партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего.

15. Партия должна всемерно искоренять попытки самодельного и некомпетентного административного вмешательства в литературные дела; партия должна озаботиться тщательным подбором лиц в тех учреждениях, которые ведают делами печати, чтобы обеспечить действительно правильное, полезное и тактичное руководство нашей литературой.

16. Партия должна указать всем работникам художественной литературы на необходимость правильного разграничения функций между критиками и писателями-художниками. Для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы в литературную продукцию в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности. Необходимо обратить усиленное внимание и на развитие национальной литературы в многочисленных республиках и областях нашего Союза.

Партия должна подчеркнуть необходимость создания художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя, рабочего и крестьянского; нужно смелее и решительнее порвать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную *миллионам*.

Только тогда советская литература и ее будущий пролетарский авангард смогут выполнить свою культурно-историческую миссию, когда они разрешат эту великую задачу.

Сборник «О партийной и советской печати», стр. 343—347.

О ПЛАКАТНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Постановление ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 г.)

1. ЦК констатирует недопустимо безобразное отношение к плакатно-картинному делу со стороны различных издательств (ГИЗ до объединения, ИЗОГИЗ, Сельхозгиз, АХРР, Центросоюз, Гострудиздат и др.), что нашло свое выражение в выпуске значительного процента антисоветских плакатов и картин.

2. ЦК считает совершенно неудовлетворительным контроль со стороны Главлита за картинно-плакатной продукцией и отмечает невыполнение Главлитом постановления ЦК от 5/IX 1930 г. в части систематического руководства специально выделенными уполномоченными.

3. Просить ЦКК — РКИ расследовать вопрос о выпуске идеологически вредных плакатов и картин и привлечь к ответственности конкретных виновников. В связи с объединением в ИЗОГИЗе всего плакатно-картинного дела и вхождением в него ряда издательств просить ЦКК — РКИ ускорить чистку аппарата ИЗОГИЗа.

4. Передать руководство массовой плакатно-картинной продукцией Отделу агитации и массовых кампаний ЦК и предложить ему разработать ряд мероприятий, направленных к улучшению постановки картинно-плакатной агитации.

Предложить крайкомам, обласкомам и ЦК нацкомпартий в тех местах, где практикуется издание плакатов и картин, организовать через агитмассовые отделы проверку состояния плакатно-картинной продукции и передать руководство этим делом агитмассовым отделам.

5. Обязать Культпроп ЦК, совместно с Отделом агитации и массовых кампаний, и ОГИЗом, в 2-декадный срок обеспечить этот участок идеологической работы необходимыми кадрами.

6. Обязать периодическую печать наладить систематическое рецензирование выпускаемой картинно-плакатной продукции.

7. Привлечь секцию изобразительных искусств Комакадемии, ЦК Рабис и Главискусство к практическому содействию плакатно-картинному делу. Организовать специальное общество художников-плакатистов для повышения идеологически-художественного качества плаката и картин, а также использовать для политической консультации слушателей институтов красной профессуры.

8. Организовать при ИЗОГИЗе рабочий совет из представителей крупнейших предприятий Москвы, установить порядок предварительного обсуждения издательских планов ИЗОГИЗа на предприятиях с привлечением рабочих и работниц к намечению тем и обсуждению эскизов, а также к просмотру готовой картинно-плакатной продукции путем устройства передвижных выставок и т. п.

9. Объединить в ИЗОГИЗе издание всей массовой картинно-плакатной продукции.

Сборник «О партийной и советской печати», стр. 407—408.

О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

(Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.)

1. ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства.

Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства.

В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1) Ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) Объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) Провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;

4) Поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

Сборник «О партийной и советской печати», стр. 431.

Клара ЦЕТКИН

Из книги

«ВОСПОМИНАНИЯ О ЛЕНИНЕ»

...— Пробуждение новых сил, работа их над тем, чтобы создать в Советской России новое искусство и культуру, — сказал он (В. И. Ленин — *ред.*), — это — хорошо, очень хорошо. Бурный темп их развития понятен и полезен. Мы должны нагнать то, что было упущено в течение столетий, и мы хотим этого. Хаотическое брожение, лихорадочные искания новых лозунгов, лозунги, провозглашающие сегодня «осанну» по отношению к определенным течениям в искусстве и в области мысли, а завтра кричащие «распни его»,— все это неизбежно.

— Революция развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубин на поверхность жизни. Вот вам один пример из многих. Подумайте о том влиянии, которое оказывали на развитие нашей живописи, скульптуры и архитектуры мода и прихоти царского двора, равно как вкус и причуды господ аристократов и буржуазии. В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она превратила Советское государство в их защитника и заказчика. Каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего.

— Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты. Мы еще далеки от этого, очень далеки. Мне кажется, что и мы имеем наших докторов Карлштадтов. Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости.

Я не могла удержаться и созналась, что и мне не хватает органа восприятия, чтобы понять, почему художественным выражением вдохновенной души должны служить треугольники вместо носа и почему революционное стремление к активности должно превратить тело человека, в котором органы связаны в одно сложное целое, в какой-то мягкий бесформенный мешок, поставленный на двух ходулях, с двумя вилками по пяти зубцов в каждой. Ленин от души расхохотался.

— Да, дорогая Клара, ничего не поделаешь, мы оба старые. Для нас достаточно, что мы, по крайней мере, в революции остаемся молодыми и находимся в первых рядах. За новым искусством нам не угнаться, мы будем ковылять позади.

— Но, — продолжал Ленин,— важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие, утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собою разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально: мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян. Ради них мы должны научиться хозяйничать, считать. Это относится также к области искусства и культуры.

— Для того чтобы искусство могло приблизиться к народу и народ к искусству, мы должны сначала поднять общий образовательный и культурный уровень. Как у нас обстоит дело в этом отношении? Вы восторгаетесь по поводу того колоссального культурного дела, которое мы совершили со времени прихода своего к власти. Конечно, без хвастовства, мы можем сказать, что в этом отношении нами многое, очень многое сделано. Мы не только «снимали головы», как в этом обвиняют нас меньшевики всех стран и на вашей родине — Каутский, но мы также просвещали головы; мы много голов просветили. Однако «много» только по сравнению с прошедшим, по сравнению с грехами господствовавших тогда классов и клик. Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень. А, между тем, мы народ нищий, совершенно нищий. Конечно, мы ведем настоящую упорную войну с безграмотностью. Устраиваем библиотеки, «избы-читальни» в крупных и малых городах и селах. Организуем самые разнообразные курсы. Устраиваем хорошие спектакли и концерты, рассылаем по всей стране «передвижные выставки» и «просветительные поезда». Но я повторяю: что́ это может дать тому многомиллионному населению, которому недостает самого элементарного знания, самой примитивной культуры? В то время как сегодня в Москве, допустим, десять тысяч человек, а завтра еще новых десять тысяч человек придут в восторг, наслаждаясь блестящим спектаклем в театре, — миллионы людей стремятся к тому, чтобы научиться по складам писать свое имя и считать, стремятся приобщиться к культуре, которая обучила бы их тому, что земля шарообразна, а не плоская и что миром управляют законы природы, а не ведьмы и не колдуны совместно с «отцом небесным»...

— Каковы же наши перспективы на будущее? Мы создали великолепные учреждения и провели действительно хорошие мероприятия с той целью, чтобы пролетарская и крестьянская молодежь могла учиться, штудировать и усваивать культуру. Но и тут встает перед нами тот же мучительный вопрос: что значит все это для такого большого населения, как наше? Еще хуже того: у нас далеко нет достаточного количества детских садов, приютов и начальных школ. Миллионы детей подрастают без воспитания и образования. Они остаются такими же невежественными и некультурными, как их отцы и деды. Сколько талантов гибнет из-за этого, сколько стремлений к свету подавлено! Это ужасное преступление с точки зрения счастья подрастающего поколения, равносильное расхищению богатств Советского государства, которое должно превратиться в коммунистическое общество. В этом кроется грозная опасность. В голосе Ленина, обычно столь спокойном, звучало сдержанное негодование.

«Как близко задевает его сердце этот вопрос, — подумала я, — раз он перед нами тремя (К. Цеткин, Н. Крупской и М. Ульяновой — *ред.*) произносит агитационную речь». Кто-то из нас, — я не помню, кто именно, — заговорил по поводу некоторых, особенно бросающихся в глаза явлений из области искусства и культуры, объясняя их происхождение «условиями момента». Ленин на это возразил:

— Знаю хорошо! Многие искренне убеждены в том, что panem et circenses («хлебом и зрелищем») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата. Они не содержатся на счет государства, а содержат сами трудом своим государство. Они «делали» революцию и защищали дело последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание. Оно создает почву для культуры, — конечно, при условии, что вопрос о хлебе разрешен. На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим «интеллигентам» предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски охарактеризованы в «Коммунистическом манифесте»...

«В. И. Ленин о литературе и искусстве»,
стр. 582—585.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ЛЕНИН И ИСКУССТВО

...Товарищи, интересующиеся искусством, помнят обращение ЦК по вопросам об искусстве, довольно резко направленное против футуризма[1]. Я не осведомлен об этом ближе, но думаю, что здесь была большая капля меду самого Владимира Ильича. В то время Владимир Ильич считал меня не то сторонником футуризма, не то человеком, исключительно ему потворствующим, потому, вероятно, и не советовался со мною перед изданием этого постановления ЦК, которое должно было, на его взгляд, выпрямить мою линию.

Расходился со мной довольно резко Владимир Ильич и по отношению к Пролеткульту. Один раз даже сильно побранил меня. Скажу прежде всего, что Владимир Ильич отнюдь не отрицал значения кружков рабочих для выработки писателей и художников из пролетарской среды, но он очень боялся поползновения Пролеткульта заняться выработкой «пролетарской

---

[1] Письмо ЦК РКП(б) «О пролеткультах», опубликованное в «Правде» 1 декабря 1920 г. (см. стр. 63 настоящего сборника) — *ред.*

науки», вообще «пролетарской культуры» во всем объеме. Это, во-первых, казалось ему совершенно несвоевременной и непосильной задачей, во-вторых, он думал, что такими, естественно, скороспелыми выдумками рабочих отгородят от учебы, от восприятия элементов уже готовой науки и культуры, и, в-третьих, побаивался Владимир Ильич, не без основания, по-видимому, и того, чтобы в Пролеткульте не свил себе гнезда какой-нибудь политический уклон. Довольно недружелюбно относился он, например, к большой роли, которую в Пролеткульте играл в то время А. А. Богданов.

Владимир Ильич во время съезда Пролеткульта в октябре 1920 г. поручил мне поехать туда и определенно указать, что Пролеткульт должен находиться под руководством Наркомпроса и рассматривать себя как его учреждение и т. д. Словом, Владимир Ильич хотел, чтобы мы подтянули Пролеткульт к государству; в то же время им принимались меры, чтобы подтянуть его и к партии. Речь, которую я сказал на съезде, я средактировал довольно уклончиво и примирительно, Владимиру Ильичу передали эту речь в еще более мягкой редакции. Он позвал меня к себе и разнес. Позднее Пролеткульт был перестроен согласно указаниям Владимира Ильича.

«В. И. Ленин о литературе и искусстве»,
стр. 590.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ЛЕНИН О МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЕ

...Не помню уже, в какой точно день (по архивным материалам это, вероятно, не трудно установить) Владимир Ильич призвал меня к себе. Я позволю себе передать здесь нашу беседу в живом диалоге, не ручаясь, конечно, за точность каждого слова, об этом и речи не может быть, но беря полную ответственность за общий ход разговора и смысл его.

— Анатолий Васильевич, — сказал мне Ленин, — у нас имеется, вероятно, не малое количество художников, которые могут кое-что дать и которые, должно быть, сильно бедствуют.

— Конечно, — сказал я, — и в Москве и в Ленинграде имеется немало таких художников.

— Дело идет, — продолжал Владимир Ильич, — о скульпторах и отчасти, может быть, также и поэтах и писателях. Давно уже передо мной носилась эта идея, которую я вам сейчас изложу. Вы помните, что *Кампанелла* в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство — словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же.

По правде сказать, я страшно заинтересовался этим введением Владимира Ильича. Во-первых, действительно вопрос о социалистическом заказе художникам остро меня интересовал. Средств для этого не было, и мои обещания художникам о том, как много они выигрывают, перейдя от службы частного рынка на службу культурного государства, естественно, повисли в воздухе.

К тому же использовать искусство для такой огромной цели, как воспитательная пропаганда наших великих идей, это сразу показалось мне крайне заманчивым.

А Владимир Ильич продолжал:

— Я назвал бы то, о чем я думаю, монументальной пропагандой. Для этой цели вы должны сговориться на первый срок с Московским и Петербургским советами, в то же время вы организуете художественные силы, выберете подходящие места на площадях. Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла. Вот почему я говорю, главным образом, о скульпторах и поэтах. В разных видных местах на подходящих стенах или на каких-нибудь специальных сооружениях для этого можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные, коренные принципы и лозунги марксизма, также, может быть, крепко сколоченные формулы, дающие оценку тому или другому великому историческому событию. Пожалуйста, не думайте, что я при этом воображаю себе мрамор, гранит и золотые буквы. Пока мы должны все делать скромно. Пусть это будут какие-нибудь бетонные плиты, а на них надписи, возможно более четкие. О вечности или хотя бы длительности я пока не думаю. Пусть все это будет временно.

Еще важнее надписей я считаю памятники: бюсты или целые фигуры, может быть, барельефы, группы.

Надо составить список тех предшественников социализма или его теоретиков и борцов, а также тех светочей философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры.

По этому списку закажите скульптору также временные хотя бы из гипса или бетона произведения. Важно, чтобы они были доступны для масс, чтобы они бросались в глаза. Важно, чтобы они были сколько-нибудь устойчивы по отношению к нашему климату, не раскисли бы, не искалечились бы от ветра, мороза и дождя. Конечно, на пьедесталах можно делать вразумительные краткие надписи о том, кто это был.

Особенное внимание надо обратить и на открытие таких памятников. Тут и мы сами и другие товарищи, может быть, и крупные специалисты могут быть привлечены для произнесения речей. Пусть каждое такое открытие будет актом пропаганды, маленьким праздником, а потом по случаю юбилейных дат можно повторять напоминание о данном великом человеке, всегда, конечно, отчетливо связывая его с нашей революцией и ее задачами...

«Ленин о культуре и искусстве».
М.—Л., 1938, стр. 123—125.

С. СЕНЬКИН

ЛЕНИН В КОММУНЕ ВХУТЕМАСА

В коммуну студентов Вхутемаса 25 февраля 1921 года неожиданно приехал товарищ Ленин.

У нас только что кончилось собрание ячейки. Я по обязанности завклуба пошел закрывать парадную дверь, выходящую на Мясницкую. Было уже около 11 часов вечера, и меня немного удивил стоявший в такое позднее

время автомобиль у нашего дома. «Наверное, — подумал я, — из ЧК, приехали кого-нибудь «накрыть» (в нашем доме в то время жило еще порядочно спекулянтов, и из ЧК довольно часто приходили их навещать; мы этому обстоятельству всегда радовались по разным причинам, в том числе и потому, что освобождалась лишняя площадь, где мы могли поселить студентов).

Догоняю на дворе ребят, сообщаю об автомобиле. Решаем завтра днем идти смотреть, где наложены печати. По темной лестнице поднимаемся к себе в комнату. Впереди нас какие-то четыре фигуры ощупью тоже пробираются наверх (в то время действовали приказы максимально экономить электричество, — у нас на лестнице была непроглядная темь, но по другой причине: ребята вывертывали лампочки со всех, по их мнению, «лишних» мест и освещали свое общежитие). Добравшись до площадки, одна из четырех фигур, идущих впереди нас, чиркает спичкой и рассматривает номера квартир.

Мы в это время с шумом и гамом тоже пошли к площадке и, привычные к темноте, быстро их перегоняем. Спрашиваем, кого ищут.

— Квартиру 82.

— А там кого?

— Варю Арманд.

— Лезьте выше, она сейчас идет с собрания.

При свете спички я разглядел лицо, очень напоминающее лицо Ленина (он как раз зажигал спички), и я побежал скорее наверх, чтобы посмотреть при свете огня. За мной вбегают ребята, кричат дежурному: «Скорее ужин!» Никто не подозревает, кто идет сзади; я не высказываю своих предположений: хочу сам проверить... Входят первыми две женщины: одна помоложе, другая совсем пожилая, сильно осунувшаяся, и проходят в комнату девчат. За ними идет коренастый мужчина в меховой шапке, с высоко поднятым воротником — раскланивается со всеми: «Здравствуйте, здравствуйте». Вглядываюсь... Как будто? Нет... Один мужчина остается в передней.

Спрашиваю его:

— Кто это прошел, товарищ Ленин?

Смеется:

— Да.

— Ребята, а ведь у нас Ленин!

Все в кучу:

— Что ты, где?

Указываю:

— Вот товарищ сказал, вместе с ним приехал.

Боимся войти в девичью комнату. Наконец гурьбой, подталкивая друг друга, вваливаемся.

— Здравствуйте, товарищ Ленин, ведь мы Вас не узнали. Нам всем хочется с Вами поговорить.

Переводим дух — все слова вышли. Очевидно, мы представляли комическое зрелище. Девчата, уже освоившиеся с гостями, глядя на нас, залились хохотом. К ним присоединились гости. Понемногу наше смущение проходит.

Владимир Ильич внимательно и с веселым лукавством оглядывает нас и спрашивает:

— Ну что же, расскажите, как живете.

Отвечаем чуть не хором:

— Ничего: теперь дело идет вовсю.

— Ну, по вашему виду-то нельзя сказать, чтобы очень хорошо.

Я, чувствуя на себе взгляд Ильича, окончательно смущен, пытаюсь

спрятаться за кого-нибудь и этим вызываю новый взрыв хохота. Ребята выручают:

— Он сегодня болен, у него 38 градусов температуры, а то и он лучше выглядит.

— Ну, как идет работа?

— С работой дела обстоят хорошо.

Опять все наперебой стараемся похвалиться, чего мы, студенческий коллектив, достигли на Вхутемасе.

— Вот только сегодня, Владимир Ильич, мы на ячейке постановили, чтобы профессура перерабатывала программы при участии студентов, а то они только говорят, а дела никакого, теперь вот дело пойдет.

Останавливаемся, ждем эффекта.

Владимир Ильич хитро-хитро поглядывает на нас.

— Вот как, ну, только сегодня?

Опять общее смущение.

— Да ведь, Владимир Ильич, очень трудно и учиться и учить учителей, а они относятся ко всему спустя рукава. Пока их обломаешь, нужно много времени, а мы вот все же кое-чего добились. Организовали общежитие исключительно силами студентов, организовали ячейку комсомола.

— А вы-то, значит, постарше? — спрашивает Владимир Ильич.

С гордостью:

— О, мы уже в РКП. Мы и так, Владимир Ильич, идем по сравнению с другими вузами впереди, у нас теперь будет рабфак.

— Ну, а что же вы делаете в школе, должно быть, боретесь с футуристами?

Опять хором:

— Да нет, Владимир Ильич, мы сами все футуристы.

— О, вот как! Это занятно, нужно с вами поспорить, — теперь-то я не буду — этак вы меня побьете, я вот мало по этому вопросу читал, непременно почитаю, почитаю. Нужно, нужно с вами поспорить.

— Мы Вам, Владимир Ильич, доставим литературу. Мы уверены, что и Вы будете футуристом. Не может быть, чтобы Вы были за старый, гнилой хлам, тем более, что футуристы пока единственная группа, которая идет вместе с нами, все остальные уехали к Деникину.

Владимир Ильич покатывается со смеху.

— Ну, я теперь прямо боюсь с вами спорить, с вами не сладить, а вот почитаю, тогда посмотрим.

Ребята готовы назначить день и час смертного боя. Владимир Ильич комично просит все-таки дать ему время почитать, а то он не успеет подготовиться.

— Ну, покажите, что вы делаете, небось, стенную газету выпускаете?

— Как же, уже выпустили около двадцати номеров.

Достаем № 1 нашего стенгаза.

Владимир Ильич нарочно долго читает лозунг Маяковского: «Мы разносчики новой веры, красоте задающей железный тон, чтоб природами хилыми не сквернили скверы — в небеса шарахаем железобетон».

— Шарахаем, да ведь это, пожалуй, не по-русски, а?

Кто-то приносит мой рисунок, сделанный для сборника памяти Кропоткина. Владимир Ильич, ядовито поглядывая и на рисунок и на автора, спрашивает:

— А что же это изображает?

Я изо всех сил стараюсь доказать, что это ничего не изображает, старые художники обманывают и себя и других, что они умеют изображать, — никто не умеет, а мы учимся, и нашей задачей является связать искусство

с политикой, и мы непременно свяжем искусство с политикой. Владимир Ильич спокойно дает перевести дух, и маленький вопросик:

— Ну, а как же вы свяжете искусство с политикой?

Перевертывает рисунок со всех сторон, как бы отыскивая в нем эту связь.

— Да нет, Владимир Ильич, мы еще пока не умеем, но мы все-таки добьемся этого, а пока только к этому готовимся. А это есть аналитическое разложение основных элементов, чтобы научиться владеть ими...

Чувствую, что в двух словах ничего не могу рассказать. Начинаю путаться. Ленин приходит на помощь:

— Ну, тогда непременно мне нужно почитать, вот в следующий раз приду специально к вам, и поспорим.

Сидевшая рядом Надежда Константиновна заметила ему:

— Ну что ты, Володя, все обещаешь. Ведь я тебе предлагала, а ты все откладывал.

Владимир Ильич начал отшучиваться, что он все-таки выберет время и почитает.

— Я недавно, — говорит, — узнал о футуристах, и то в связи с газетной полемикой, а, оказывается, Маяковский уже около года работает в РОСТА.

Спросил нас, как нам нравится Маяковский. Но здесь наши мнения раскололись: все наперебой начали доказывать достоинства отдельных мест из Маяковского и из «Паровозной обедни» Каменского. Кто-то даже заикнулся об имажинистах, но все на него набросились: было ясно, что имажинисты нашими симпатиями не пользуются.

Владимир Ильич обратил внимание на сокращенное название нашей школы «Вхутемас» и сразу же начал безошибочно расшифровывать сокращение. Мы были приятно удивлены и спросили Владимира Ильича, как ему нравятся советские сокращения. Владимир Ильич начал очень комично каяться в своих грехах, что и он повинен в этом, что испортил великий, могучий русский язык тем, что сам допустил наименования «Совнарком», «ВЦИК». Мы, наоборот, взяли под свою защиту сокращения, доказывая их удобства.

Дежурный по коммуне не забыл о своих обязанностях: ужин и чай были готовы. Так как мы не отходили от Владимира Ильича, то Владимир Ильич, под предлогом осмотра коммуны, сам двинулся в общую комнату, где мы всегда обедали. Здесь мы его заставили раздеться и усадили на почетное место — единственное плетеное кресло, рядом — Надежду Константиновну и Ину Арманд, а сами из-за недостатка места разместились кое-как по двое, на табуретках. Мы заметили, как несвободно раздевался Владимир Ильич, и спросили у него о его здоровье после ранения. Он шуткой ответил, что ничего:

— Теперь делаю рукой гимнастику, — и перевел разговор на другую тему.

Владимир Ильич отказался от ужина и попросил только чаю с хлебом. Зато мы наложили двойную порцию Надежде Константиновне и настояли, чтобы она попробовала нашего варева.

Владимир Ильич спросил, почему называемся коммуной. Мы ему объяснили, что когда здесь было только общежитие, было много грязи, и никак не могли от нее избавиться, а теперь у нас вот какая чистота.

— Ну, это у вас чистота?

— Да Вы посмотрите, Владимир Ильич, в других квартирах, там невозможно в квартиру войти. А у нас хорошо.

— Ну, а как же, кто у вас готовит, моет пол?

— Все сами в свои дежурства делаем.

— И вам приходилось мыть полы? — обращается он со смехом к девчатам.

Те ему наперебой сообщают о своей работе по хозяйству, о своих кулинарных способностях.

Наш коммунальный завхоз совсем раздобрился и решил выдать полуторные порции хлеба. Владимир Ильич подметил наши радостные восклицания по этому поводу.

— А что, всегда вы так питаетесь? — спросил он, поглядывая, как трещат наши скулы.

Мы, не поняв вопроса, отвечаем, что всегда.

— Теперь Вхутемасу дают пайки, мы их складываем и вместе варим общее кушанье, так что теперь считаем себя вполне обеспеченными. В общем только дня три-четыре в месяц сидим без хлеба.

— Как же так?

— Да так, рассчитаем на месяц, а глядишь, в какой-нибудь день и завтрашнюю порцию съешь, так в месяц и набегает три-четыре дня. Ну, зато овощей хватает, даже остается сверх разверстки. Самое трудное, Владимир Ильич, прошло, теперь чувствуем себя великолепно.

— Ну, ничего, небось, пораньше ложитесь спать?

Опять хором:

— Нет, Владимир Ильич, часов до трех-четырех засиживаемся.

— Как так, почему же у вас не гасят электричества?

— Мы в этом отношении, Владимир Ильич, счастливчики: наш дом расположен в сети телеграфа и почтамта, куда дают электричество всю ночь.

— Вот как! Ну, это не годится, я сделаю распоряжение, чтобы вас выключили, а то ведь, пока горит свет, вы уже, наверно, не будете ложиться спать вовремя. Плохо питаетесь, учитесь, да еще долго не спите — так вы совсем растеряете свои силы. Куда же вы будете годиться? Нет, так нельзя, непременно сделаю распоряжение, чтобы вас выключили. Я вот при самой срочной работе и то ложусь вовремя.

«Счастливчики» никак не ожидали такого оборота дела. Выручила нас Надежда Константиновна: она Владимиру Ильичу напомнила случаи, когда он сам зарабатывался, и нашла для нас извиняющее обстоятельство — нашу молодость.

Но Владимир Ильич не сдавался:

— Если у вас не гасить света, то вас нужно предать суду за растрату государственного имущества — ваших сил. Какие же вы будете строители? Вам прямо нужно будет сдаваться.

Мы с жаром доказывали, что не сдадимся, и даем обещание сохранить свои силы.

— Ну, что же, вы спорите, читаете Маркса, Энгельса?

— Читать-то читаем, но большей частью по специальности. Главным образом практически работаем, а по вечерам спорим.

Разговор перешел опять на литературу и театр. Мы с увлечением доказываем достоинства «Мистерии-Буфф» Маяковского и начали настаивать, чтобы Владимир Ильич непременно побывал в театре. Даем наказ Надежде Константиновне предупредить Владимира Ильича, когда пойдет «Мистерия-Буфф». Надежда Константиновна говорит, что она ему предлагала сходить, но он все был занят и отказывался.

— Ну, а как вы считаете вещи Луначарского, например «Маги»?

Из нас в то время никто этого произведения А. В. Луначарского не читал, и мы ничего не могли ответить. Спросили мнение Владимира Ильича. Он, смеясь, ответил:

— Ну, это кому как.

И неожиданно спросил нас:

— А в оперу вы ходите?

— Для нас там, Владимир Ильич, совсем нет ничего интересного.

— Как же так, а вот товарищ Луначарский очень бьется за то, чтобы сохранить оперу.

Владимир Ильич лукаво оглядывает нас:

— Ведь вот вы сами нового ничего не указываете, как же быть?

Ребята изо всех сил стараются выкопать отдельные места из Маяковского, чтобы доказать Владимиру Ильичу, что новое есть, и затевают между собой спор, какой именно отрывок лучше. Владимир Ильич попал в точку. Мы никак не можем остановиться на чем-нибудь одном, все с яростью доказывают свое. Я делаю над собой большое усилие и залпом выпаливаю:

— Конечно, Владимир Ильич, нового еще мало, но мы учимся, будем работать, по-разному и понимаем это новое, но зато все мы единодушно против «Евгения Онегина». «Евгении Онегины» нам в зубах навязли.

Ребята дружно подхватили:

— Конечно, мы против «Евгения Онегина».

Владимир Ильич прямо покатывается со смеху:

— Вот как, вы, значит, против «Евгения Онегина»? Ну, уж мне придется тогда быть «за», я ведь старый человек. А как вы считаете Некрасова?

Здесь наши мнения раскололись: кое-кто был «за», кто «против» — в общем высказывались за то, что для нашего времени он устарел. Нам теперь нужно другое.

— Так, так, значит, вы против «Евгения Онегина».

Ему, видимо, эта «формулировка» понравилась.

— Да, Владимир Ильич, мы надеемся, что и Вы с нами будете против этого нытья. Теперь для этого просто времени не хватает.

— Вот приеду в следующий раз, тогда поспорим.

Был уже третий час. Гости начали собираться уходить; Владимир Ильич опять пошутил насчет электричества.

— Ну, а вы все-таки спать-то пораньше ложитесь, а то что ж, научиться научитесь, а сил-то против «Евгения Онегина» не хватит. Берегите, берегите свои силы — они пригодятся.

Когда оделись, мы все гурьбой пошли их провожать. На лестнице столпилось много народу (уж многие знали, что у нас Ленин). Товарищи из второй коммуны попросили его взглянуть, как живут во второй коммуне, но у них было полутемно — не хватало лампочек, и там только прошли не задерживаясь.

На улицу мы решили не выходить, чтобы не создавать паники, да и Надежда Константиновна запротестовала, чтобы мы выходили на улицу неодетыми.

Взяв слово с Владимира Ильича, что он еще у нас побывает, мы пошли к себе и долго еще разговаривали о событии.

На всех нас этот вечер произвел огромное впечатление, и несколько дней Вхутемас только и говорил о посещении коммуны Ильичем. Припоминая все слова, сказанные Ильичем, все его шутки, смех, интонации голоса, мы получили огромную творческую зарядку в своей работе.

«В. И. Ленин о литературе и искусстве»,
стр. 624—630.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ 20-х ГОДОВ

(ДОКУМЕНТЫ, МАТЕРИАЛЫ, ВОСПОМИНАНИЯ)

В настоящем разделе сборника помещены материалы о деятельности наиболее известных художественных объединений этого периода. В числе участников каждого из них мы находим имена художников, внесших достойный вклад в развитие искусства социалистического реализма.

Для более наглядной характеристики отдельных группировок редакция сочла возможным, кроме деклараций, обращений, официальных отчетов, писем и т. п., поместить посвященные этим обществам статьи из периодической печати того времени, а также ряд воспоминаний их участников.

В этом разделе составителем широко использованы данные, ранее публиковавшиеся в сборнике «Советское искусство за 15 лет» под редакцией И. Л. Маца. Тем не менее ряд документов и воспоминаний публикуется впервые.

Читателей, заинтересованных в получении более полных архивных данных в этой области, отсылаем к статье З. Меллит и М. Петрова «Материалы к истории изобразительного искусства 20-х годов» в сборнике «Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве», М., 1960, как к последнему по времени обзору фондов ЦГАЛИ СССР.

ТЕЗИСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЕКТОРА НКП и ЦК РАБИС ОБ ОСНОВАХ ПОЛИТИКИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Художественный Сектор Наркомпроса и Центральный комитет Всерабиса, признавая, что не пришло еще время устанавливать бесспорные начала пролетарской эстетики, считают тем не менее необходимым выяснить с достаточной точностью основные начала, которыми они руководствуются в своей деятельности.

1. Признавая за пролетариатом полное право внимательно пересмотреть все элементы мирового искусства, доставшегося ему в наследство, и утверждая ту истину, что новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого, мы признаем сохранение и использование подлинных ценностей, доставшихся нам от старой культуры, несомненной задачей Советской власти. При этом наследство прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей буржуазного распада и разврата: бульварная порнография, мещанская пошлость, интеллигентская скука, черносотенные и религиозные предрассудки, поскольку таковые примеси имеются в наследии прошлого, должны быть изъяты. В тех же случаях, когда сомнительные элементы неразрывно связаны с подлинно художественными достижениями, необходимо принимать меры к критической оценке новой, свежей, массовой пролетарской публикой предоставляемой им духовной пищи. Вообще, усвоение наследия старой культуры должно быть со стороны пролетариата не ученическим, а властным, сознательным, остро критическим.

2. Рядом с этим советская и профессиональная культурно-художественная работа должна быть направлена к созданию чисто пролетарских художественных форм и учреждений, всячески содействуя существующим и возникающим рабочим и крестьянским студиям, ищущим новых путей в области изобразительных искусств, музыки, театра и литературы.

3. Равным образом все области искусства должны быть использованы для поднятия и яркого иллюстрирования политической и революционной агитационно-пропагандистской работы как ударной, выражающейся в отдельных неделях, днях, кампаниях, так и постоянной. Искусство есть могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями. Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в привлекательные и могучие формы художественности.

Однако это политическое искусство, это художественное служение идеальным устремлениям революции может являться соответствующим лишь в том случае, когда сам художник, отдающий этому делу свои силы, искренен, когда он действительно проникнут революционной сознательностью и полон революционного чувства. Поэтому коммунистическая пропаганда в среде самих служителей искусства является также насущной задачей как Художественного сектора, так и Всерабиса.

4. Искусство разделено на целый ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства.

5. Художественно-учебные заведения должны быть пролетаризированы. Одним из средств пролетаризации должно явиться открытие рабочих факультетов при высших учебных заведениях пластических искусств, музыкальных и театральных.

В то же время должно быть обращено сугубое внимание на развитие вкуса и художественного творчества в массах путем внедрения искусства в народный быт и в широкое производство, т. е. содействуя развитию художественной промышленности, а также широкому расцвету хорового пения и массовых действ.

Опираясь на эти начала, Художественный сектор Наркомпроса и Всероссийский профсоюз работников искусств, под общим контролем Главполитпросвета, а через него коммунистической партии, с одной стороны, и при неразрывной связи с профессионально организованным пролетариатом и Всероссийским советом профсоюзов — с другой, будут дружно и совместно вести художественно-просветительную и художественно-производственную работу в стране.

Председатель Художественного сектора
Наркомпроса
А. Луначарский
Председатель ЦК Всерабиса
Ю. Славинский

Журнал «Искусство», № 1, стр. 20, 1921, Витебск

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет». М.—Л., 1933, стр. 57—58.

ПИСЬМО А. В. МАКОВСКОГО В. Н. БАКШЕЕВУ [1]

4 февраля 1919 года.

Дорогой друг, Василий Николаевич!

Давно, очень давно не писал Вам. Настроение такое, что писать и не хочется. Все пусто, темно. Все распалось, развалилось во все стороны. Наше дорогое товарищество тоже как будто не существует. И когда мы возродимся, как феникс из пепла, даже предсказать трудно, хотя бы приблизительно. Но все же надеюсь, что настанет такой момент, когда и мы мобилизуемся на то, чтобы начать снова жить. Мы всегда были организацией для народа и если не опорой, то почти народной организацией были. Казалось бы, Василий Николаевич, должна была сохраниться нужда, необходимость, но правда — когда горит дом со всех четырех сторон, где тут вытаскивать какую-то старую ценную вещь. Не до нее и не до нас. Но от этого не легче. Как мы переживем это тяжелое, убийственное время? Это вопрос. Может быть, что прекрасная, старая, радостная вещь и погибнет во время пожара, а может быть уцелеет? А, как Вы думаете?

Что Вам сообщить о Питере и о нашей жизни? О личной жизни не стану говорить... Общественная жизнь более интересная. У нас организовался первый трудовой профессиональный союз художников. Членов 300 человек. Приняты мы в союз рабочих. Есть надежда кое-что сделать. Пока немного облегчилась жизнь художников в смысле таскания по всяким учреждениям и по всевозможным делам личным и только. Находимся в периоде организации, но ярких надежд у меня мало. Вы знаете художников, ведь в массе это дети: самолюбивые, вздорные и совершенно непрактические. Последствия из этих качеств вытекают неважные. Пока ни с места и только себя портим. Что будет дальше — не знаю, но надежд богатых у меня нет. В будущем у меня маниловские проекты, а пока грустно, вопрос очень острый, никак не разрешающийся, но все-таки живем, собираемся, спорим и хотя ничего не выходит, но все-таки чувствуется жизнь. Выставок частных нет никаких, но зато готовимся к открытию выставки, устраиваемой коллегией по делам искусств. Дело это обстоит так: идея эта родилась в июне месяце. Я был в Плесе, без меня оставшиеся товарищи решили примкнуть к этой выставке и мы все решили участвовать, чтобы не быть обвиненными в саботаже. Коллегия решила открыть выставку в половине декабря 1918 года. Вещей мы не доставили. И только! Дело не двигается вперед ни на шаг. Все левые партии, т. е. мирискуссники, декаденты, кубисты, футуристы и прочие исты широко выставились, нам места не оставили и вообще все лучшее избрали для себя. А Комиссия друг у друга накупила вещей. В деньгах не стеснялись. На том дело и стало. На митингах, устраиваемых сегодня, их было четыре, говорили представители рабочих, которые открыто

[1] Публикуется с сокращениями.

заявляли, что им футуризма не надо, что это прихлебатели обанкротившейся буржуазии. Одним словом, они получили то, что они стоят. Когда мы, передвижники, поставили рядом свои вещи, да еще не все, то эти господа ясно увидели, что конкурировать им с нами перед лицом народа не только нельзя, но прямо для них опасно смертельно. И вот, чтобы скрыть покупки и всякие свои действия, они решили тормозить, насколько возможно, открытие выставки, что пока и исполняют доблестно. Вот уже больше шести недель наши вещи перевезены, но часть из них до сих пор не повешена. А другим обществам они не дают места, предполагая перевезти их в другое помещение. Союз решил встать на борьбу с коллегией и вот от всего общества столько в союз поступило заявлений и жалоб на действия коллегии!!... Что из этого выйдет! Увидим! Если что либо будет интересно — напишу. Часть вещей, хранящихся в кладовой нашей, поступили на выставки. Я получил письмо от Милорадовича, в котором он просит, чтобы я выслал его вещи почтой в Москву. Передайте ему, пожалуйста, что четыре наиболее крупных из его вещей проданы на выставку, остальные в кладовой. Выслать их очень затруднительно, надо делать ящик, обшивать, этого делать некому. Так не лучше оставить так. Когда кто либо поедет из Москвы сюда, думаю это лучше всего. Пусть он зайдет ко мне, а я вещи верну к себе. Так было бы гораздо проще...

Ну, всего хорошего. Искренно преданный Вам, искренне любящий Вас товарищ передвижник.

Александр МАКОВСКИЙ

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК

ДЕКЛАРАЦИЯ Т-ВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ВЫСТАВОК

20 февраля 1922 г.

47-я годовщина работы Т-ва передвижников совпадает с моментом окончательного укрепления рабоче-крестьянской власти.

Т-во передвижников начало свою работу под непосредственным влиянием идей народовольчества.

Дать народу живое, понятное, верно отражающее его быт искусство, было первою задачей Т-ва.

В течение ряда десятилетий оно с честью выполняло эту задачу, создав целый ряд картин и выдвинув многих художников, занявших почетное место в истории русской живописи. Нередко при этом оно подвергалось гонениям со стороны старой власти.

В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Т-во считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России, и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей.

Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтоб в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс.

По-прежнему мы будем стремиться к переброске наших выставок в самые глухие углы России, чтобы стать лицом к лицу с нашим зрителем — народом.

Мы широко открываем двери всем молодым силам, которым близки наши стремления, и зовем их в ряды Т-ва для развития и продолжения строго реалистической школы живописи, которая имела и будет иметь определенное место среди разнообразных течений живописи современной.

Каталог 47-й Выставки картин в Центральном доме просвещения и искусств.

Сергей ГОРОДЕЦКИЙ

47-я ВЫСТАВКА ПЕРЕДВИЖНИКОВ

«Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей», — так говорится в декларации передвижников, выпущенной к настоящей выставке.

Передвижничество, вошедшее более полвека тому назад под влиянием идей народновольчества и давшее целый ряд ценных вкладов в наши музеи, начиная с девяностых годов, вступило в период упадка, оно не только подпало под влияние... настроений нашей интеллигенции, но даже прямо пошло в лице таких, например, художников, как... и Щербиновский, на служение вкусу мелкой буржуазии. Лучшие его художники, как Репин, в этот период пережили уклон к мистицизму. Большинство ушло в переживание настроений уходящего помещичьего класса. В изображении деревни у передвижников появилась слащавость. Словом, передвижничество бессознательно отражало разложение народовольчества. Только некоторые художники, как например, Касаткин, продолжали изображать рабочую жизнь.

В настоящее время, когда среди самих передвижников возникла идея стать летописцами современности, им необходимо проделать большую внутреннюю работу, для того чтобы освободиться от тяжелого балласта, который нагрузили они на себя в последние десятилетия старого строя. Этот балласт камнем тянет ко дну 47-ю выставку и заставляет многих относиться с недоверием к объявленному в декларации возрождению. И действительно, налет прошлого очень силен на выставке. Все работы Бакшеева, Бахтина, Келина, Корина, Корытина, Мацкевича, Милорадовича, Маковского и Савицкого — отражение прошлого и довольно далекого: «Забытые аллеи», «Опустевшие дома», «Цветы запоздалые», бесчисленные «вечера» и т. д. ничуть не напоминают современных настроений. Это все — девяностые годы, а Маковский даже и восьмидесятые. Это все — тургеневщина, плач по разоренным усадьбам. У иных из передвижников, Гузикова, Лапшина, Фешина, Горбатова и др. есть желание уйти от помещичьих сумерок — или в Париж, или на восток (Исупов), или просто в технические искания, тоже довольно запоздалые. В изображении деревни (Медведев) и трудовых процессов чувствуется тот же старый взгляд помещика, смотрящего на трудящихся со своего крыльца. И только у двух художников Касаткина и Радимова звучат другие ноты, близкие к декламации. Живописец шахтеров и революции 1905 года, Касаткин, в своей суровой и скупой манере дает правдивые картины рабочей жизни. Радимов, еще не совсем свободный от старых настроений, в некоторых этюдах голода и казанских татар достигает большой силы. Этот путь реализма при наблюдающемся приливе новых молодых сил и при условии усовершенствования техники может привести передвижников к большой и полезной работе. Но главным условием, конечно, является исцеление передвижников от старинных настроений, которое они могут получить только на упорной штудировке жизни и быта нашего рабочего и крестьянского класса. При бедности художниками Республика не может пренебрегать таким техническим аппаратом, как передвижничество. Научный пейзаж, научный археологический этюд, портрет — все это в силах передвижников. Наш быт, вся наша революция до сих пор остается неизображенной, и при умелом идейном руководстве и организованности передвижники, остро почувствовавшие, судя по их декларации, требования современности, могут стать на нужную работу. Те же из них, которые окажутся сильнее, может быть явятся и зачинателями подлинного возрождения передвижничества, но уже на почве не народничества, а научного мировоззрения рабочего класса.

Газета «Известия», № 58 (1497) от
12 марта 1922 г., стр. 4.

НОВОЕ ОБЩЕСТВО ЖИВОПИСЦЕВ (НОЖ)

ПРОГРАММА-ПЛАТФОРМА

«Аналитический период в искусстве кончился...»

Так начинается сумбурный, но полный непосредственного чувства манифест, выпущенный нами в октябре 1921 года.

Прошел год. Мы впервые выступаем со своими произведениями, являющимися результатом напряженнейшей борьбы в невероятно тяжелых условиях.

Борьбы с профессиональными предрассудками и атавизмами искусства.

Борьбы за подлинное, настоящее искусство.

Против «искусства» и за искусство.

Это звучит парадоксально, но это так.

Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства.

Мы пришли к тупику.

Это было испытание огнем.

Выходы были следующие:

1. ОТКАЗАТЬСЯ ОТ ИСКУССТВА ВООБЩЕ: пойти по дороге «коммунистического выражения материальных сооружений», «плановой разработки коммунистического города», по дороге, умощенной «марксистскими» камнями конструктивизма.

2. СТАТЬ НА «ПРОИЗВОДСТВЕННУЮ» ДОРОГУ СПЕКУЛЯТИВНОГО ИСКУССТВА. Использовать свой опыт и технические навыки в области искусства со спекулятивной целью (путь доходный, тем более, что «левая» халтура теперь в моде). По этой дороге пошло много левых и конструктивистов.

3. ВЕРНУТЬСЯ К ПРИРОДЕ. Пытаться вновь ее изучить и познать, не имея, однако, к ней определенно установившегося отношения, или писать «непосредственно», как бог на душу положит (путь наивного ученичества, но путь честный). По этой дороге пошли многие художники, творчески импотентные.

4. ВЕРНУТЬСЯ К СТАРОМУ ИСКУССТВУ (линия наименьшего сопротивления). По этой дороге пошли многие молодые и левые, хотя и стараются это скрыть.

5. БОРОТЬСЯ ЗА НАСТОЯЩЕЕ ИСКУССТВО, НАСТОЯЩУЮ ЖИВОПИСЬ.

Бороться, чтобы в муках и борьбе, наперекор всем измышлениям теоретиков и предсказаниям «мудрых» профессоров, обрести настоящее искусство, увидеть долгожданный, радостный и полнокровный его лик (самый тяжелый, тернистый путь).

По этому пути пошли МЫ.

Почему мы не пошли по дороге, утрамбованной теорией кострукгивизма?

Конструктивизм, провозглашая смерть искусства, мыслит человека механизированного, «человека-автомата», несложный комплекс чувств которого, конечно, может быть организуем средствами «интеллектуально-материального производства». Конструктивисты явно обнаруживают здесь фетишизм машинизации, пороки и уродства которой неизбежны в рамках капитализма, могут и должны быть преодолены коммунизмом. Конструктивисты в силу своей мелкобуржуазной природы мыслят машинизацию как некий абсолют, а не как процесс, в себе самом несущий свое преодоление.

«Коммунистическое выражение материальных сооружений», «плановая разработка коммунистического города» дело не живописцев, вроде Татлина или Родченко, а архитекторов-инженеров, стоящих на высоте современной техники и психики, а, главное, имеющих реальную возможность создавать здания и города. Единственно, что может быть приемлемо нами в конструктивизме,— это его анархические разрушительные тенденции.

Конструктивизм — футуризм нашего времени; он необходим до тех пор, пока поле искусства не будет окончательно очищено от веками накопившегося ненужного хлама, тяготеющего над ними.

Но созидательных, творческих сил в конструктивизме нет.

А мы хотим создавать реальные произведения искусства, организующие и систематизирующие человеческие чувства и их обобществляющие.

Вот почему нам не по дороге с «конструктивизмом».

Быть кустарями, заниматься утопиями... делать многозначительную мину ученых-изобретателей, а на деле заниматься белой и черной магией — мы считаем спекулятивным искусством, левой халтурой.

Вот почему мы не встали на «производственную» дорогу спекулятивного искусства.

Почему мы не вернулись покаянно к природе, к ее вечной «красоте», вечной «тайне», вечной «премудрости»?

Потому, что полны дерзания, творческой силы, готовности к борьбе.

Потому, что мы природу хотим подчинить себе, а не быть у нее в подчинении.

Почему мы не пошли по самой проторенной, самой легкой дороге; по дороге самой настоящей реакции, по дороге возврата к старому искусству:

натуралистическому,
мистико-теургическому,
символическому,
эротически-эстетическому
и т. д. и т. д.?

Потому, что мы художники, рожденные, оформившиеся, нашедшие себя в революции; потому, что мы ненавидим всей силой своей молодой души всех этих:

а) маститых покойничков, распространяющих вокруг себя зловоние и с нетерпением ждущих реставрации своей идеологии, а пока подделывающихся под «революционный народ»;

б) «молодых» старичков, этих проститутов от искусства, спекулянтов, выскочек, готовых целовать сапоги «корифеям» и за акпаек подделывающихся под любую идеологию, даже пролетарскую;

в) вчерашних аристократов искусства — западников, этих просвещенных профессоров-эстетов, до сих пор смакующих ценности щукинской галлереи;

г) рафинированных эстетов-мистиков, «расправляющих крылышки», чтобы подменить живую жизнь страной Ойле.

Почему мы пошли по пятой, самой тяжелой дороге, дороге борьбы за настоящее искусство, за настоящую живопись?

Потому, что:

1. Мы верим в грядущее искусство, верим, что жизненные соки его не иссякли, что средства и свойства его еще в силах систематизировать чувства революционной среды. Верим в то, что будущее несет новую форму живописи, соответствующую темпу современности, современной психике.

2. Любим искусство, и отказ от него для нас равносилен отказу от самих себя.

3. Надеемся преодолевать все трудности, стоящие на нашем пути, и вплотную подойти к жизни и настоящему искусству.

Отсюда ясно, каким должно было быть искусство, к которому мы обратили свои взоры.

Живописью предметной и реалистической:

Мы понимаем реализм не как безличное, протокольное изображение жизни, а как творческую ее переоценку, глубоко личное к ней отношение.

Мы исходили не из теории живописной или социально-экономической, а шли путем эмоциональным, исходя из нашего художественного чувства.

Для нас было ясно, что для того, чтобы вплотную подойти к настоящему, живому искусству, необходимо:

1. Освободиться от власти формы, незаметно для нас самих вовлекающей нас в область узкого профессионализма и отрывающей от современности и жизни.

2. Итти для нахождения новой формы не путем изобретательства новых технических средств, а путем пластического ее углубления.

3. Учитывая, что живопись в процессе лабораторных исканий оторвалась от жизни, что язык ее поэтому стал чуждым и непонятным для масс, мы в области традиций брали менее всего модернизированные и эстетические формы, а потому и менее опасные.

4. Учитывая, что в периоде деформации живопись приобрела большую свободу от природы и содержания, мы смело делали попытку исходить из содержания, считая, что степень удачности пластического его разрешения будет зависеть от ясности нашего чувствования окружающего мира и от жизненности и твердости наших знаний. Таким образом, мы держали экзамен на настоящих художников.

5. Мы полагали, что никакое искусство не мыслимо без априорного отношения к миру, то есть без синтеза, и потому отказались окончательно от экспериментов и ученичества и смело подошли к разрешению картины, как к наиболее органической и синтетической форме живописи.

Наша группа выросла органически. Нас объединила не теория и не манифест, а общность чувств.

При этой общности чувств мы идем глубоко индивидуальными путями; у каждого из нас свой уклон, свой стиль.

Поэтому мы не направленцы и не школа.

Ученичество или подражание нашему искусству невозможно, ибо наше искусство измеряется не новизной технического приема, а глубиной или поверхностью чувства. Учеников у нас быть не может, но подлинные, настоящие художники, которые (верим) появятся, придут к нам для того, чтобы вместе с нами открывать новую эру в искусстве.

Мы — пионеры невиданного возрождения в русской живописи.

Новое Общество живописцев

Из каталога 1-й выставки «НОЖ», состоявшейся в ноябре 1922 г. Программа-платформа была озаглавлена: «Наш путь».

С. АДЛИВАНКИН

О ВЫСТАВКЕ «НОЖ»

(из воспоминаний)

Единственная выставка нового общества живописцев «НОЖ» вызвала в свое время большой интерес, но роль этой выставки и значение ее в развитии реалистических тенденций в советском изобразительном искусстве 20-х годов оценивается по-разному.

Мне, как одному из основоположников этой группы и участнику выставки, хотелось бы дать, по возможности, объективную картину ее возникновения, развития и деятельности.

В 1919 году во время моей командировки в Самару, в качестве уполномоченного Наркомпроса по организации Высших художественных мастерских, я познакомился с художником Ряжским, с которым мы быстро подружились. Оба мы были «леваками», Ряжский получил левую закалку у Малевича, я у Татлина.

В Самаре живая жизнь ставила перед нами в области искусства совершенно конкретные задачи, несовместимые с нашими «левыми» принципами.

Так, например, нам поручили роспись «Дома печати» на совершенно конкретные темы: «Парижская Коммуна», «Революция 1905 года», «Взятие Зимнего» и т. д.

Эта работа требовала реалистического решения, и мы сделали попытку совместить так называемую «иллюстративность» с нашим пониманием живописной культуры. Результат получился интересный, своеобразный и не подходивший ни под одну из существующих эстетических норм.

Это привело нас к мысли о возможности создания новой реалистической формы, на основе современной живописной культуры «левого» искусства.

Этот толчок, полученный нами в Самаре, нашел свое дальнейшее развитие по возвращении в Москву в 1920 году.

Местом наших дальнейших встреч стал Наркомпрос, где мы стали работать в подсекции художественного воспитания Главсоцвоса. Нашим шефом был Ю. Бонди. Здесь работали художники Ф. Платов, Н. Измар, по детскому театру — режиссер Т. Рошаль. Работа наша заключалась, главным образом, в составлении различных программ по художественному воспитанию и изучению детского творчества так называемых ГЭКСов (Государственных Экспериментальных студий), которые существовали больше в нашем воображении и схемах, чем в реальной действительности. Время было голодное, насыщенное идеями, горячими дискуссиями и жаждой творчества.

Выставки, проходившие в то время в Москве, производили на нас ужасное впечатление своей полной бесперспективностью. «Бубновый валет» был в упадке и все больше вытеснялся «беспредметниками». Для нас стало ясно, что в этом искусстве нет «ходов», что оно обречено.

Эти мысли послужили основой нашего первого манифеста, начинавшегося словами «Аналитический период в искусстве кончился!» Манифест зачитывался на различных собраниях и дискуссиях и был своего рода заявкой на новую художественную группировку, в состав которой, пока, фактически, входили двое (Ряжский и я).

К этому времени наша деятельность стала активизироваться. Мы получили возможность заниматься живописью. Я познакомил Г. Ряжского со своими друзьями по Одесскому Художественному училищу тт. М. Перуцким и А. Глускиным. Хотя живопись этих товарищей и отличалась от нашей, однако наши идеи встретили полное одобрение и сочувствие.

Итак, нас стало четверо. Мы стали встречаться, обсуждать работы. Стало устанавливаться взаимовлияние. Моя живопись к этому времени стала приобретать несколько особый характер. Это был преимущественно жанр на темы смешных или нелепых сторон нэпа, выраженный в форме примитивизма, идущего отчасти от лубка, отчасти от французского самоучки Анри Руссо.

Этот жанр пытались развивать и остальные члены группы: Ряжский написал «Портрет предфабзавкома с женой», М. Перуцкий — «Законные супруги и их законнорожденный сын Петя»; Глускин — «Наркомпрос в парикмахерской».

Однако это не меняло основной индивидуальной направленности каждого из членов нашей группы: я оставался жанристом, сферой Г. Ряжского был портрет, М. Перуцкий и А. Глускин, в основном, были пейзажистами.

Постепенно накопилось довольно много интересных работ, и мы к концу 1921 года стали серьезно подумывать о выставке. Стал вопрос о расширении группы. Поступило предложение о привлечении в группу Н. Попова и А. Нюренберга.

Если Н. Попова можно было считать начинающим, то А. Нюренберг был к этому времени вполне сформировавшимся художником, побывавшим в Париже, участником многих выставок, весьма эрудированным искусствоведом, автором многих статей и книжек по искусству. Хотя живопись А. Нюренберга не совсем соответствовала нашей программе и носила характер «левого» академизма, — было решено привлечь его в нашу группу. Был также принят Н. Попов. Таким образом к концу 1921 года оформилась группа в составе 6 человек. Встал вопрос о названии, о конкретизации программы. Название нашлось быстро и всем очень понравилось — «НОЖ» — Новое Общество живописцев. Оно было эффектным, интригующим, а при расшифровке оказывалось простым и скромным.

Но программа вызвала споры, доходившие порой до большого накала, угрожавшего «расколом».

Несмотря на небольшой состав группы, образовалось два течения. Одни, наиболее радикально настроенные (Ряжский и я), требовали введения в программу резкой критики, помимо натурализма, также всех видов модернизма и формализма, отказа от «мертвящей» власти традиций, призывая отталкиваться непосредственно от жизни и содержания. Другие, более осторожные (Перуцкий, Глускин, Нюренберг), стояли на позициях «левого» искусства включительно до кубизма (импрессионизм, Сезанн, Дерен), не выходя за пределы чистой пластики и натуры (портрет, пейзаж, натюрморт). В конце концов, победило наиболее радикальное течение, и была принята программа под названием «Наш путь», которая вошла в каталог выставки.

К концу 1922 года организационный период закончился, помещение найдено (Ц. Дом Рабпроса в Леонтьевском пер.), и началась экспозиция.

В интересах публики было решено производить развеску не по авторам, а исходя из общих принципов экспозиции, отчего выставка очень выиграла.

Как только закончилась развеска, мы сразу почувствовали, что выставка удалась. Это было видно по тому острому интересу, который она вызвала у случайных посетителей и работников Ц. Дома Рабпроса.

Но тут возник конфликт.

Руководство Ц. Дома Рабпроса, усмотрев в некоторых работах, главным образом моих, издевку над советским бытом, потребовало их снятия с экспозиции. Считая, что ЦК Рабпроса не компетентно в вопросах искусства, мы потребовали созыва комиссии из представителей авторитетных учреждений и организаций.

Эта комиссия в составе художника К. Юона от ГАХН (Государствен-

ной Академии художественных наук), художника А. Иванова от ИЗО Наркомпроса и скульптора С. Кольцова от ЦК Рабиса полностью поддержала нас, указав, что картины, вызвавшие возражения руководителей Ц. Дома Рабпроса, являются сатирой не на революцию, а на мещанство и в художественном отношении намечают даже пути подлинно революционного искусства. Несмотря на это, руководство Ц. Дома Рабпроса продолжало настаивать на своем требовании. Нам оставалось только апеллировать в высшую инстанцию самому Наркому А. Луначарскому, которому мы послали письмо с приложением каталога и приглашением на выставку.

На следующий день приехал А. Луначарский, с большим интересом осмотрел выставку, беседовал с участниками и оставил следующий отзыв:

«Приветствую «НОЖ»: 1) за его манифест, который принципиально верен, хотя и не в манифесте дело; 2) за то, что первый шаг сделан действительно в направлении этого верного манифеста; 3) за общую свежесть и талантливость выставки; 4) за полные живой и реальной поэзии, насыщенные юмором работы т. Адливанкина».

Этот блестящий отзыв сразу разрешил вопрос, и выставка открылась.

Вернисаж, по отзывам людей, «видавших виды», был исключительным.

В день открытия во многих газетах и журналах были даны заметки, рецензии и фото с картин.

В последующие дни публика продолжала «валить валом». Положительные рецензии были напечатаны в «Правде» и других газетах. Единственной статьей, пытавшейся, как говорится, «влить ложку дегтя в бочку меда», была статья за подписью Виктора Керчича в журнале «ЭХО», которая в довольно хлестком, журнальном стиле пыталась опорочить «НОЖ», сведя все к рекламе и желанию поймать на удочку «непонимающих».

Но как раз именно понимающие все чаще и чаще ходили к нам на выставку, подолгу и с огромным интересом беседовали с нами у наших полотен.

Из всех художественных групп наиболее скептически отнесся к нашим работам «Бубновый валет». Да это и понятно. Бубнововалетцев в то время интересовал только живописный метод, и наша непосредственность и примитивизм вызывали у них лишь улыбку. Лишь значительно позже, примерно в 30-х годах, многие из бубнововалетцев (И. Машков, А. Лентулов) в личных беседах признавались, что в свое время проглядели чисто «живописные» достоинства «НОЖа».

К концу выставки было устроено обсуждение. Афиши, расклеенные по городу, извещали москвичей о «Первом ударе ножа». Этот удар был поручен мне как докладчику, и я, не щадя сил, громил все старые и новые художественные общества, группы и течения (от «Передвижников» до беспредметников).

Выступивший в прениях художник Д. Штернберг с присущим ему остроумием заявил, что «Это не нож, а лопата — он всех закапывает».

В общем, несмотря на агрессивный характер доклада, нас приняли тепло, в особенности молодежь.

По окончании выставки перед нами встал вопрос — «что же делать дальше?»

Большинство подходило к вопросу просто и практически, считая необходимым привлечение новых членов, развитие организационной деятельности, обеспечивающей участникам возможность дальнейшей работы и подготовки новых выставок. Я же понимал, что хотя мы и являемся застрельщиками большого движения в изоискусстве, сами мы не имеем достаточных оснований для крепкого и устойчивого объединения. Очень уж мы все были разные: по тенденциям, вкусам и настроению.

После выставки я был на распутье. Меня уже не удовлетворяла ни форма, ни содержание моих работ. Потенциально я стремился к искусству

монументальному и романтически приподнятому. Человеком, который оказал сильное влияние на меня в этот переходный момент моего творческого развития, был В. Маяковский. «Вот каким должен быть советский художник!» — думалось мне. Но Маяковский был поэт, да к тому же в то время отрицал живопись.

Дальнейшее знакомство и совместная работа с В. Маяковским повлияли на мой уход на несколько лет из живописи в кино, плакат, иллюстрацию. За это время «НОЖ» распался. Новые художественные организации, группы и группки вырастали, как грибы после дождя. Г. Ряжский и А. Нюренберг вступили в АХРР, а М. Перуцкий и А. Глускин — в «Бытие».

Так закончило свое существование Новое Общество живописцев — «НОЖ».

В дальнейшем развитие реалистического искусства пошло по двум руслам.

1) отображения новых тем старыми средствами и 2) поисков новых форм выражения современности.

Действительность показала, что слепое подражание любой форме ведет к ремесленничеству. Новые художественные индивидуальности вырастали только на базе активного отношения к форме при решении новых задач.

Все эти проблемы не утеряли своей актуальности и на сегодняшний день.

Поэтому роль «НОЖа», который в 20-х годах ставил эти проблемы и творчески пытался решить их, нельзя недооценивать.

Москва, январь 1957 г.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ «БЫТИЕ»

Общество художников «Бытие» было организовано в 1921 году небольшой группой молодых художников, кончавших 2-е Свободные художественные мастерские (теперешний Вхутемас). В 1924 году в молодое общество, уже имевшее за собой две выставки, благоприятно встреченные, влилось «Новое Общество живописцев» («НОЖ»).

В 1926 году с «Бытием» соединилась также часть расколовшегося «Бубнового валета» (московские живописцы). Параллельно с этим шла работа среди вхутемасовской молодежи, из каковой «Бытие» состоит в настоящее время наполовину.

«Бытие» не является обществом в обычно понимаемом смысле. Общность установки, г л а з а и средств делает его более схожим со «школой» в итальянском или голландском понимании. Не индивидуализм, а коллективизм в целях создания общего всем своим членам типа станковой вещи определяет структуру «Бытия», не распыление изобразительных средств своих членов, а, наоборот,— сосредоточение их в одном русле ведет к накоплению коллективного опыта, чем повышается общая квалификация и качественность отдельной продукции.

Протест против крайностей левого искусства, к 1921 году пришедшего в лице конструктивизма к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения, явился связующим звеном между организаторами «Бытия». Лозунг крепкого, реалистического искусства в дальнейшем развивался и углублялся обществом. Являясь по преемственности наследником «Бубнового валета», «Бытие» в последующем развитии отказалось от свойственного своему предшественнику сугубо формального отношения к вещи. Таким образом, базируясь на приемах и методах, выработанных «Бубновым валетом», «Бытие» подошло к проблеме нового содержания. Ограничиваться лишь разрешением чисто живописных задач — означало бы бесконечно продолжать эпоху этюдности, и так уже замкнувшую русскую живопись в круг узко специальных кастовых интересов. Только путем отказа от самоцельного пользования живописной техникой возможно для русской живописи стать вновь социальной. Изобразительные средства должны стать вновь выразителем вкладываемого автором содержания, а не пустой голой демонстрацией бездушного мастерства, ловкости и навыка. Отсюда-то и возникает ответственнейшая задача, вставшая перед «Бытием» полтора года назад и определившая пути его дальнейшего развития.

Это — вопрос о создании картины как завершенной формы, столь характеризующей и выражающей предмет, что она сама по себе является содержанием. Очередным отчетом работы в этом направлении и является настоящая выставка.

1927 г.

Из каталога 5-й выставки картин общества художников «Бытие». Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 312—313.

А. А. СИДОРОВ

«БЫТИЕ»

С очень напряженным и трепетным вниманием всматриваемся мы в лицо ищущей и находящей художественной молодежи. Нам хочется — уже как давно — оправдать наше внимание к ней указанием на ее явные достижения: подчеркнуть ее положительный взнос в строимую новую культуру. С этой точки зрения та группировка молодежи, которая пять последних лет объединена была названием «Бытие» и выставки которой мы старались отмечать с самого начала как исключительно свежие и интересные — именно по их заданиям перейти от опыта к достижениям, представляется показательной для выявления общего лица ее и для определения решающих устремлений художественной нашей политики.

«Бытие» в прошлых выставках своих нам было исключительно ценно и интересно именно тем, что оно стремилось к воплощениям образов, к созданию картин. Тяжелой болезнью проходило над русской живописью поветрие «этюда». В противовес старому и отвратительному «все равно, как», теперь утверждалось «все равно, что». Бесчисленные «натюрморты», вещи, вещи и вещи, никому не интересные, искусственно сложенные и скомканные салфетки, фрукты, хлеб — все, что угодно, до оскомины преподносилось зрителю во имя формальных исканий — как бы найти кусок «фактуры» не такой, как у соседа. Писались пейзажи для того, чтобы выявить ловкость кисти своей и сочность палитры; все это называлось «русским сезаннизмом», в чем было бы пора увидеть клевету на великого художника, последнего из старых мастеров, изумительного мастера абстрактных композиций. Его влияние на русскую живопись имело в себе нечто почти одурманивающее. Оно свой расцвет пережило в «Бубновом валете» дореволюционной эпохи; когда новое «Бытие» этого года возвращается к нему опять, становится тоскливо.

Всякие формальные искания — только средство к цели. В искусстве решает только живое и организованное образное творчество. Как жаль, что умудренными техниками, слишком ранними мастерами выступают перед нами те художники, в которых мы еще в прошлом году видели романтические, может быть, но именно задуманные в порядке большого синтетического, образного восприятия замыслы.

Когда поймет наша художественная молодежь, что Сезанн — ведь тоже музей и что его пора там и оставить?

Говоря конкретно, выставка «Бытия» 1926 года отличалась некоторыми коренными по сравнению с предыдущими выставками особенностями. Из группы «Бытия» ушел — вполне последовательно в АХРР — самый яркий из представителей всех «бытийцев» П. П. Соколов-Скаля. Зато к выставке объединенной в «Бытии» молодежи примкнули те недавние еще учителя, те члены «Бубнового валета» прежней формации, которые в наши дни не хотят идти в сторону АХРР: Кончаловский, Куприн, Осмеркин. Результатом получилось понятное явление: три из лучших мастеров современности подчеркнули именно ту сторону исканий молодежи из «Бытия», которая ориентировалась на формализм.

П. П. Кончаловский, подготовлявший собственную выставку в здании Цветковской галереи, дал на «Бытие» несколько не столь значительных вещей, которые, однако, вновь подтверждают, какого совершенно исключительного первоклассного живописца мы имеем в его лице. Если называть примеры, чтобы выявить, что из себя представляет масляная живопись, как может бесконечно радовать и увлекать мастерство мазка и организация

фактуры, сколько возможностей в себе таит свет и цвет, — лучших примеров, чем у П. П. Кончаловского, найти нельзя. Его портрет жены, конечно, живописное достижение, доказывающее, что у автора, может быть, нет равных в наше время не только у нас.

А. В. Куприн в пейзажах своих показывает всю значимость композиционных построений природы. Он ее организует в разных планах, делит на несколько плоскостей, открывает в ней не бросающиеся в глаза особенности; его живопись, сдержанная и строгая, отмечена глубокой сознательностью и снова характеризует мастера как стоящего в первом ряду московских художников.

А. А. Осмеркин. Его «Подмосковный трактир» в наших глазах — лучшая картина выставки. В ней явное и прекрасное мастерство сочеталось с искомым нами заданием довести процесс живописи до конца, дать картину, не ограничиться этюдом; и столь характерное для недавнего и современного обличие трактира, со всею его заурядностью и в то же время пестротою и занятностью, художником воплощено великолепно.

Все три мастера явно показывают, что они имеют собственное лицо, давно уже кончили «сезанновскую школу», являются прекрасно квалифицированными деятелями современного искусства... Но где тут «Бытие» и где тут новые слова, которых мы ждали бы от молодежи?

Прямо поразительно, как померкло все остальное на выставке не только в сравнении с этими тремя первоклассными мастерами, но и с тем, что давало «Бытие» в прошлом.

На выставке доминируют, впрочем, новые имена: Богданов, Борисов, Бухаров, Вейдеман, В. Григорьев, Корнеев, Мухин, Рублев... Неплохо и не ново, часто серо, пейзаж, натюрморт, этюд, этюд... Иногда Сезанн, иногда еще кто-нибудь. Из группы основных членов старого «Бытия» на первом месте, конечно, Ряжин, его «Крестьяне» — явно значительная вещь, хотя очень заставляет, как и другие взносы его на выставку, вспоминать изумительный его замысел «Декабристов» прошлого года. Талантливый В. Саввичев, А. А. Лебедев-Шуйский, Г. А. Сретенский дали ряд безотносительно недурных вещей, отмечающих некоторое движение вперед, но вряд ли дозволяющих говорить о «достижениях», нами ожидаемых. Бесспорно, очень красочные вещи у Аветова и Стеньшинского. Занимателен находящийся под немецким влиянием Земенков. Очень неплохие и радующие своей большою содержательностью вещи у А. А. Воронова («Партизан») и В. С. Никифорова («Комсомолка»). Но только все это недостаточно заострено ни в ту, ни в другую сторону: ни для формального ни для идейного восприятия здесь не дано многого. «Бытие» — нечто вообще пассивное, да будет оно преображено в «Жизнь».

Журнал «Советское искусство», 1926,
№ 4.

Лев ВАРШАВСКИЙ

«БЫТИЕ»

(из воспоминаний)

В самом начале января 1922 года открылась 1-я выставка «Бытие». Приютилась она в небольшом помещении музыкальной студии братьев Шор на Мясницкой.

В крохотном зале размещены были полотна, рисунки и скульптуры семерых основателей общества. Молодые художники не скрывали своего волнения: что-то скажут старики.

Наиболее энергичный среди остальных Павел Соколов-Скаля — худощавый, высокий, подвижной, казавшийся нам прямо исполином в длинной до пят серой английского покроя шинели, то и дело подходил к отдельным группам зрителей, интересуясь впечатлением, какое выставка производит на всех. Он был словоохотливее своих товарищей из «Бытия» Г. Сретенского, А. Лебедева-Шуйского, А. Талдыкина, которые робко давали пояснения зрителям.

Ведь шутка ли — вернисаж «Бытия» проходит сейчас же после закрытия таких выставок, как «Союз русских художников» и в особенности «Мир искусства», президентом которого — их учитель Илья Иванович Машков. Вот и сейчас здесь на выставке он гудит своим зычным голосом, как всегда добродушный, жизнерадостный, бодрит своих учеников. Он не скрывает их ошибок, но и не снижает оценку успехов. Торжествующе посмотрел на меня и говорит: «Нужна сила, понимаешь, сила». Просит пощупать его бицепсы, твердые, под стать чемпиону борьбы, и добавляет: «Иначе не выйдет».

Выставка обратила на себя внимание. О ней заговорили. Пресса отнеслась весьма сочувственно к начинаниям молодежи, которая поставила своей целью борьбу против крайностей левого искусства, против отрицания станковой живописи и ее социального значения, считая, что только крепкий реализм должен быть основой их дальнейшего творчества.

В своих высказываниях они неоднократно повторяли, что являются наследниками «Бубнового валета», но не полностью и благодарили своих учителей за то только, что они помогли им решить живописные задачи. Но ограничивать себя именно этим они и не думают.

Ведь это значит замкнуть русскую живопись «в круг узко специальных интересов». Изобразительные средства должны стать вновь выразителем вкладываемого автором содержания, а не пустой голой демонстрацией бездушного мастерства, ловкости и навыка.

Художников «Бытия» волновали и проблема нового содержания, и картины как завершенной формы.

В условиях нарождающегося отвлеченного «вещизма» программы конструктивистов, символистов и абстрактивистов всяких мастей, считающих, что «изображение реального, художественно не деформированного и не трансформированного, не может быть предметом живописи», да и вообще «реальность стесняет творчество художника», бодрые голоса художников «Бытия» заставляли верить в будущее реалистического искусства.

«Бытие» нашло поддержку и в журнале «Творчество» — органе Моссовета. Д. Мельников — художник-график, выступавший с критическими статьями в журнале, писал, что «молодежь, дебютирующая на этой выставке, заслуживает внимания и поощрения», хотя «гвоздь» выставки — картина Соколова-Скаля по своей композиции «сумбурна и косноязычна», но «налицо твердый рисунок и проблески будущего мастерства».

Чем же вызвали к себе общественные симпатии художники «Бытия»? Следует отметить раньше всего, что этот маленький островок среди взбаламученного моря искусства появился вовремя. Только что закрылись большие выставки «Союза русских художников» и «Мира искусств», среди экспонентов которых значились солидные имена. Все на этих выставках было по старинке, разве только К. Юон, удививший всех своими ультрасимволическими картинами «Природа», «Смерть», написанными в духе Чурлиониса, да «бубнововалетцы», оккупировавшие «Мир искусства», группу сейчас далеко неустойчивую. У многих еще на памяти 21-я выставка картин отдела ИЗО Наркомпроса — неучей и дилетантов, «леваков», отрицавших искусство, которое, по их мнению, так же опасно, как и религия. Искусство, говорят они, посягает на свободу раскрепостивших себя масс, увлекая их в «чертоги прекрасного».

В калейдоскопической пестроте выставочных зал разных объединений мы могли проследить творчество художников почти всех направлений от Виктора Васнецова до «производственника» Родченко.

И вот появилась новая группа художников, очень жизненная по своим целям, выгодно отличающаяся от других.

Общество «Бытие» меня заинтересовало. Я стал постоянным посетителем и участником их собраний, весьма интересных и содержательных. В уютной и скромной квартире (которая являлась и местом правления общества) одного из самых деятельных участников общества Василия Андреевича Саввичева и его жены Веры Леонидовны Поваляевой проходили горячие споры об искусстве. Темпераментный Саввичев с лицом цыгана, живыми проницательными глазами был душою общества. Участник революционного движения в прошлом, кооператор, обладавший большими организационными способностями, основатель Всекохудожника, он привлек к искусству деятелей кооперации.

«Бытие» становилось крепко на ноги, и уже в 1925 году на 3-й выставке картин в помещении Исторического музея, а затем в 1927 году мы встречаем новое пополнение общества: Ф. Богородского, С. Малютина, М. Оболенского, А. Глускина, М. Перуцкого, Н. Попова, Г. Розанова, Б. Земенкова, В. Рудакова, А. Аветова, И. Стеньшинского, Д. Мурашова и других. На последующих выставках участвуют и их учителя из «Бубнового валета».

Лебединой песней «Бытия» была 6-я выставка в 1928 году, как наиболее полная и содержательная из всех устроенных им выставок, хотя последней по времени явилась 7-я 1929 года, когда общество прекращает свое существование.

Можно было бы рассказать об отдельных художниках «Бытия» — довольно заметной группы среди разнообразных течений советского живописного искусства периода 1921—1929 годов. Они объединились в общество в годы мучительного перелома в изобразительном искусстве, когда стирались старые эстетические покровы и проходил живительный процесс слияния творчества художника с окружающим миром. Куда привели их эти начала, можно видеть по их произведениям последних лет и тому месту, какое занимают многие из общества «Бытие» в современном советском искусстве.

1960 г.

БЕСЕДА СО СТАРЫМ БОЛЬШЕВИКОМ Ф. Н. ПЕТРОВЫМ

В двадцатых и тридцатых годах одним из виднейших руководителей по вопросам культуры являлся Ф. Н. Петров — старый большевик, член КПСС с 1896 года. Возглавляя Главнауку Наркомпроса и занимая другие руководящие ответственные посты, Ф. Н. Петров очень близко соприкасался с работниками культуры, учеными, писателями, поэтами, художниками

Последние годы Ф. Н. Петров является одним из ведущих работников и редакторов Большой советской энциклопедии, член главной редакции БСЭ.

В связи с этим редакция сборника организовала встречу с Ф. Н. Петровым для беседы с ним и записи его воспоминаний.

Встреча и беседа состоялись 16 июня 1958 года.

В начале беседы Ф. Н. Петров остановился на первых годах Советской власти.

— Совершенно несомненно, — сказал он, — что в своем подавляющем большинстве «левые» художники примкнули к Советской власти на первых шагах строительства советской культуры. Это был сложный и противоречивый процесс!

Маяковский, например, который находился под определенным воздействием футуризма, явился в то же время одним из инициаторов и участников «Окон РОСТА», сыгравших актуальнейшую политическую роль в годы военного коммунизма с стихотворными его надписями к «Окнам» и острым реалистическим языком его рисунков на плакатах.

Нам близка не «желтая кофта» Маяковского, «эпатировавшая» отечественную плутократию в предреволюционные годы, нам ближе и дороже Маяковский — политический агитатор!

Если остановиться на другой фигуре «левого течения» — творце супрематизма — Казимире Малевиче, то его деятельность в области изобразительного искусства несомненно имела разлагающий характер.

Мне пришлось в 1922 году видеть его выставку в «Русском музее» и беседовать с ним в течение трех часов. На выставке был показан его знаменитый черный квадрат. На меня Малевич произвел впечатление малознающего, безграмотного человека. Например, на мой вопрос, что такое м а т е р и я, он ответил, что это все, что я могу «ощущать». Говоря о цвете в живописи, он говорил, что различает цвет «п о м е т о д у с п е к т р а л ь н о г о а н а л и з а» и создает новые цвета из «цветов спектра». В то же время он уверял, что у него была якобы «научная лаборатория». Он читал доклады и лекции, у него была группа молодежи — его учеников.

Моим заместителем тогда был М. П. К р и с т и, стоявший на той точке зрения, что нужна «свобода творчества» и что не надо стеснять «свободу творческих поисков».

Характерно, что на I съезде научных работников в 1923 году, где я поставил вопрос о планировании науки, многие крупные ученые были против этого и не понимали, как можно планировать науку? Теперь им было бы странно защищать такие позиции!

На таких же позициях крайнего новаторства тогда стоял Всеволод Мейерхольд с его постановками «Леса», «Женитьбы» (12 шкафов с выскакивающими женихами), «Земля дыбом», как угодно трактуя и перефразируя классиков.

На одной из его постановок мне пришлось быть вместе с А. В. Луначарским. На мой вопрос, можно ли ждать от Мейерхольда чего-нибудь действительно нового, Луначарский уклончиво ответил, что Мейерхольд очень талантлив и, может быть, он найдет что-нибудь новое...

Вот в Татлине было, пожалуй, что-то от «новаторства»! Какие-то интересные поиски у него были; вспомним его постановки, эскизы костюмов, и наконец, его «Летатлина».

И, наконец, ряд художников ОСТ с их попытками, отличными от АХРР, найти свой язык выражения советской темы!!

Заговорили об АХРР и ее роли и значении в советском изобразительном искусстве.

АХРР имела большое воспитательное значение! Вовлечение в АХРР старейших художников из Товарищества передвижников, «Мира искусства», «Союза русских художников», «Бубнового валета» и других организаций дали в результате поворот всего советского изобразительного искусства на путь создания советской тематической картины, отражающей жизнь, быт, труд, героическую историю советского народа.

Ахрровские выставки в СССР и за рубежами страны в Кельне, в Венеции и других местах явились как бы преддверием создания метода социалистического реализма.

Тут возникает интереснейший вопрос — хотя АХРР, опираясь на передвижничество, и походила на это направление в искусстве, все же обращение к темам быта, труда и жизни советского народа придало АХРР качественно новые реалистические нормы.

Вот почему выставки АХРР, произведения ахрровцев доставляли советскому зрителю немалое эстетическое удовлетворение. В этом большое прогрессивное и историческое значение АХРР.

В конце беседы Ф. Н. Петров высказал очень важную мысль об уточнении и подсчете ахрровских произведений, находящихся в музеях и галереях, о научном изучении этого материала. Это имело бы очень большое значение в вопросах изучения становления и развития советского изобразительного искусства, в изучении ахрровского движения в двадцатых и в начале тридцатых годов и, вместе с тем, окончательно развеяло бы легенду, усиленно распространяемую формалиствующей изокритикой о мнимой «слабой качественности» ахрровских работ по сравнению с произведениями других художественных группировок того периода (ОМХ, ОСТ, «4 искусства» и др.). Этот подсчет ахрровских работ и их сравнительное изучение поставили бы все на свои настоящие места!

АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ
ОРГАНИЗАЦИЯ АХРР

ПРОТОКОЛ ЗАСЕДАНИЯ ИНИЦИАТИВНОЙ ГРУППЫ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

от 13 мая 1922 г.

Присутствовали: А. Н. Скачко, Н. Г. Котов, В. В. Журавлев, Г. Суханов, П. Шухмин, Б. Яковлев, А. Григорьев, П. Радимов, С. В. Малютин, П. Киселис, Е. Кацман.

Председатель *А. Н. Скачко*
Секретарь *Евг. Кацман*

Порядок дня: 1. Вопрос об организации государственного органа управления делами искусства.

2. Ассоциация художников, изучающих революционный быт, и ее значение.

3. Новое общество художников.

Пункты 2 и 3. Слушали: т. Скачко поддерживает предложенную мысль С. Малютина об образовании нового общества художников, предлагая ядром нового общества считать существующую Ассоциацию художников, изучающих революционный быт.

Тов. Скачко предлагает назвать новое общество Обществом художников революционной России. Для выработки устава и декларации выбрать комиссию.

Тов. Скачко далее считает необходимым ознакомить правительство с работами на фабриках и в Красной армии.

Постановили: образовать новое общество художников, под названием Общества художников революционной России. Ядро общества составить из членов Ассоциации художников, изучающих революционный быт. Для выработки устава Общества и декларации выбрать комиссию в составе С. Малютина, Киселис, Радимова, Шухмина, Григорьева, Котова, Кацман. Председатель Радимов. Секретарь Кацман. Работу обязать выполнить в пять дней. Первое собрание в понедельник 15/V на выставке от 6 до 8 час.

По окончании работ — собрание в четверг у Малютина для обсуждения сделанной работы. Созвать учредительное собрание художников для организации нового общества. Поручить т. Радимову организацию выставки работ Красной армии и на фабриках.

Председатель *А. Скачко*
Секретарь *Евг. Кацман*

Цит. по сборнику «4 года АХРР», М., 1926.

ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают существовать только как кружки людей. связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания.

Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества.

Май 1922 г

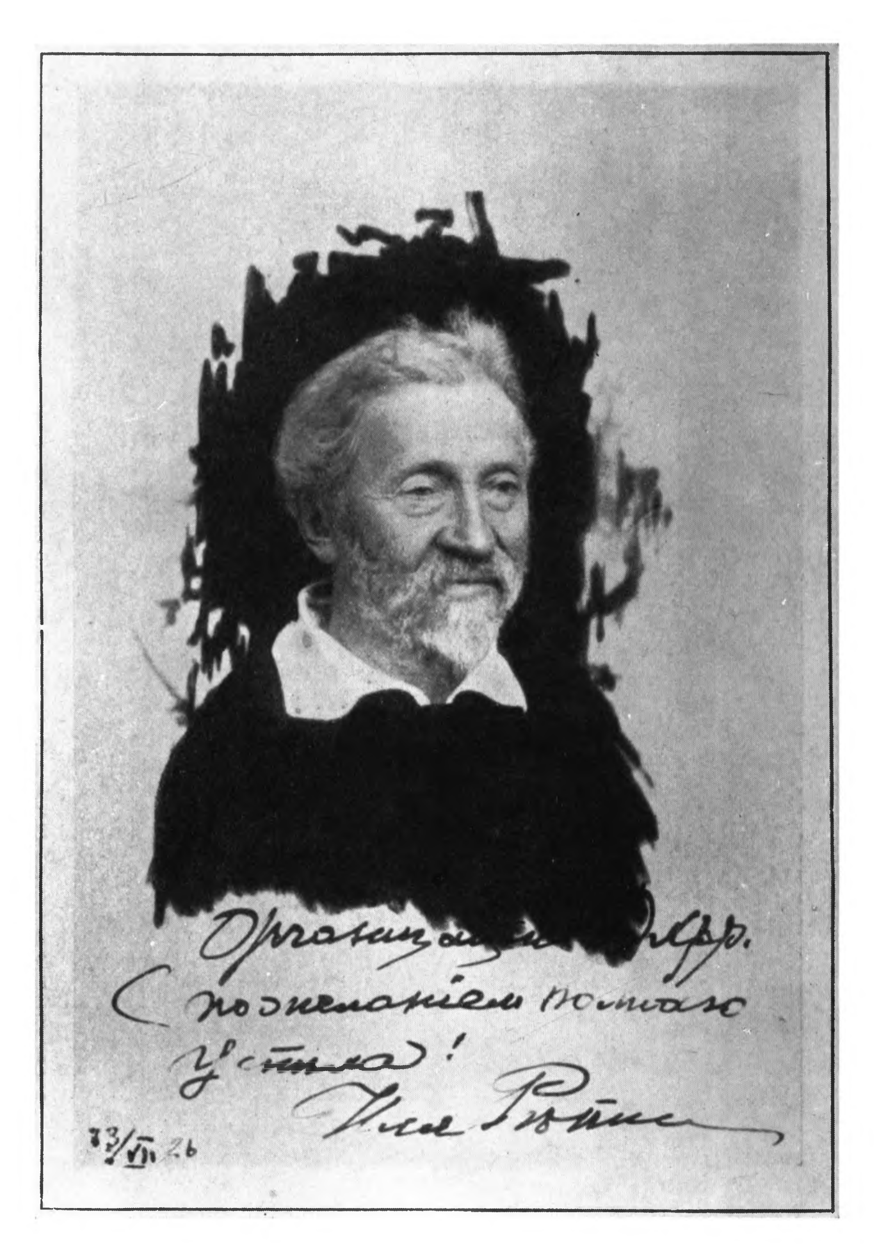
Цит. по сборнику «4 года АХРР».

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ АХРР

(Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР)

Президиум и фракция РКП(б) АХРР считают необходимым к моменту годовщины двухлетия существования Ассоциации художников революционной России, исполнившейся 1 мая 1924 года, подвести некоторые итоги своей художественно-общественной деятельности, определить свою идеологическую линию в дальнейшей практической работе при разрешении очередных задач, стоящих перед АХРР.

С самого начала существования АХРР, провозгласившей в своей декларации необходимость творческого отклика на Октябрьскую революцию и новый быт в сфере изобразительного искусства, было совершенно ясным, что в основу своей художественной работы АХРР должна положить организацию новых элементов социального искусства, органически связанных



Портрет И. Е. Репина.

с революционной эпохой, путем возрождения искусства на фундаменте высокого и подлинного живописного мастерства.

Создание в русской школе элементов социального искусства самым фактом своего существования явилось логическим противовесом развитию и увлечению крайними, так называемыми левыми, течениями в искусстве, для обнаружения их мелкобуржуазной предреволюционной упадочной сущности, выразившейся в попытке перенесения переломных форм искусства Запада, главным образом французского искусства (Сезанн, Дэрен, Пикассо) на чуждую им экономически и психологически почву.

Это отнюдь не должно означать, что следует игнорировать все формальные достижения французского искусства второй половины XIX века и в известной мере первой четверти XX века в общей сокровищнице мирового искусства (тщательное и серьезное изучение и усвоение живописных и формальных достижений современного искусства — непременная обязанность каждого серьезного художника, стремящегося стать мастером). АХРР возражает только против стремления свести все развитие искусства к подражанию и повторению образцам французской школы, питающейся в свою очередь истоками старых традиций в искусстве.

Основная группа членов АХРР после двухлетней работы на фабриках и заводах, после ряда организованных ею выставок, положивших основание музею при ВЦСПС, музею Красной Армии и Флота, давших ценный вклад Историко-революционному музею, непреоборимо почувствовала, что главным организующим форму элементом является сюжет, тематический подход в разрезе изучения и претворения действительности.

Для ахрровцев стало ясным, что фабрика, завод, рабочий в производстве, электрификация, герои труда, вожди революции, новый быт крестьянства, Красная Армия, комсомол и пионеры, смерть и похороны вождя революции — все это таит в себе новый, еще невиданной силы и суровой пленительности колорит, новую трактовку синтетической формы, новый композиционный строй, одним словом, содержит ту совокупность условий, которые в своем производстве возродят станковую и монументальную живопись.

Для выражения этих новых, сотворенных революцией форм являются абсолютно непригодными истрепанные, развинченные формы, раздерганный колорит, взятый на прокат у мастеров французской школы.

Для выражения этих новых, сотворенных революцией форм необходим новый стиль, организующий чувства и мысли, крепкий, четкий, бодрящий, тот стиль, который в нашей краткой декларации назван стилем героического реализма.

Вся трудность разрешения и осознания указанных выше задач заключается в том, что, стремясь к содержанию в искусстве, легче всего впасть в эпигонство, в простое подражание ряду уже изжитых художественных школ и течений.

Те художники, та художественная молодежь, которые прежде всего хотят быть искренними, хотят стряхнуть с себя ярмо пустого мудрствования и вывертывания наизнанку разложившихся в аналитическом процессе первооснов изобразительного искусства, твердо осознают всю необходимость возрождения единства формы и содержания в искусстве и все свои силы, все свои творческие возможности устремят на непрерывное, научное, без тени дилетантизма поставленное изучение новой натуры в той обостренной реалистической трактовке, которая подсказывается эпохой.

Так называемая аполитичность некоторых современных групп художников есть хорошо или плохо скрываемое отвращение к революции и вожделение к реставрации политической и моральной.

Суровые материальные условия, которые окружают современного худож-

ника, с одной стороны, лишают художника защиты его профессиональных интересов и охраны труда, а с другой стороны, определяют взгляд на искусство как на орудие идеологической борьбы и особо усугубляют трудность этого пути; но если революция восторжествовала, несмотря на неисчислимые препятствия, то воля к творческому выражению революции поможет современному художнику-реалисту победить все затруднения, встречающиеся на его пути.

Необходимо помнить. что творческое выражение в искусстве революции не есть бесплодное и слюнявое умиление перед ней, а действенное служение ей, ибо создание революционного искусства есть прежде всего создание искусства, которому будет принадлежать честь формирования и организации психики грядущих поколений.

Только теперь, после двух лет существования АХРР, после уже осознанного краха так называемых левых течений в искусстве, становится ясным, что современный художник должен быть мастером кисти и революционным бойцом за лучшее будущее человечества. Пусть трагическая фигура Курбэ будет лучшим прообразом и напоминанием о тех целях и задачах, разрешить которые призвано современное искусство.

Упреки в формальной слабости, в дилетантизме, которые получали передвижники со стороны других художественных группировок, могут быть по праву возвращены тем, кто их делал, ибо вспоминая формальные достижения лучших передвижников (Перов, Суриков, Репин), мы видим насколько они были глубже, искреннее и серьезнее, чем их потомки, отравленные пустой декоративностью, ретроспективизмом, хрупким декадансом предреволюционной эпохи.

Слова Крамского о том, что идеи общественного искусства восторжествуют при другом политическом строе, начинают блестяще оправдываться и подтверждаться в том массовом отходе со всех позиций так называемого левого фронта, который наблюдается в современном искусстве.

Обратите особое внимание на художественную молодежь, организуйте ее, устремите все свои силы на шлифовку самородков-художников из рабочих и крестьян, начинающих уже себя проявлять в стенгазетах, и недалек тот час, когда, может быть, советской художественной школе суждено стать самым самобытным и главным фактором возрождения мирового искусства.

Непрерывная самодисциплина, непрерывное совершенствование себя как мастеров, подготовка с неослабным напряжением к очередной отчетной выставке АХРР — вот тот единственный путь, который приведет к созданию подлинного нового искусства, на вершине которого форма сольется с содержанием, и президиум и фракция РКП(б) АХРР призывают всех художников, кому близки и дороги заветы и цели, поставленные перед АХРР, сплотиться вокруг Ассоциации в мощную единую художественно-революционную организацию.

Президиум и фракция РКП(б) АХРР

Опубликовано в мае 1924 г.
Цит. по сборнику «4 года АХРР».

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АХРР

А. НЮРЕНБЕРГ

ВЫСТАВКА «ЖИЗНЬ И БЫТ КРАСНОЙ АРМИИ»

Октябрьская революция, изменившая не только весь социальный быт наш, но и всю духовную культуру, естественно, должна была отразиться и в изобразительном искусстве. И особенно в живописи, идущей впереди других и жадно впитывающей современность.

Но отразилась ли она? И если отразилась, то в какой форме и степени?

Несомненно, что наша современная революционность, поставившая совершенно неподготовленному художнику целый ряд сложных задач, еще недостаточно разрешена им и только частично выявлена в изобразительном искусстве.

Художник, воспитанный на всех идеологических предрассудках нашей интеллигенции, не мог понять современность, а тем более полюбить ее. Она шокировала его эстетическое чувство и казалась ему только «злобой дня».

И только теперь, после четырех лет героической жизни города, художник начал понимать всю ее грандиозность. И постиг всю пластичную красоту этой «злобы дня».

Вот почему мы приветствуем попытку Ассоциации художников революционной России изобразить «революционный день» и «дать действительную картину событий, а не абстрактные измышления».

Мы вполне согласны с ней, что теперь должен быть создан «стиль героического реализма в монументальных формах».

К сожалению, зритель на выставке не видит жизни и быта Красной Армии. Вся сложная и героическая жизнь ее (ждущая своих Лиссагарэ и Давида) выражена только в нескольких случайных этюдах и набросках. Ни одного серьезно разработанного полотна. Портреты — их значительно больше — деятелей и героев Красной Армии в большинстве случаев написаны небрежно. Будущему историку очень трудно будет по материалу, имеющемуся на выставке, получить реальное представление о великом значении Красной Армии.

Самое яркое полотно — портрет тов. Луначарского работы Малявина. В нем чувствуется вся эмоциональная сторона таланта художника, часто украшающая его живопись, но еще чаще мешающая ей.

Занятый красочными эффектами и «темпераментом», он пренебрегает формой и композицией. И особенно это заметно в портрете — наиболее сложном виде живописи. Темперамент и искусство очень ценная вещь, но еще более ценно уменье пользоваться им...

Обращают также на себя внимание рисунки художников Яковлева и Кацмана. И хотя мы и понимаем рисунок как часть живописи или подготовку к ней, все же нельзя отрицать в них известных достижений. Чувствуется культура в обработке поверхности бумаги и обдуманность в композиции и выражении отдельных частей изображаемого.

Полотна Башилова и Радимова совершенно не разработаны. Сырой материал. Конечно, все искусство рассмотренных художников пока еще далеко от «монументального стиля героического реализма». Это давно нам знакомое искусство «Союза русских художников» и «Мира искусства», ничего революционного в себе не имевшее и весьма определенной идеологии. Но мы верим, что энергичная Ассоциация сможет освободиться от его влияния и найдет свой собственный путь.

Думая о выставке, невольно вспоминаешь искусство времен французской революции. Огромное количество картин, скульптур, литографий, медалей и сейчас служат великолепным памятником ее. Идея «искусство для искусства» гармонично слилась с идеей «искусство для революции». Художник питался той же духовной пищей, что и политический деятель. Изображались не только бытовые моменты революции и портреты ее отцов и детей, но и все ее символы, которыми она была полна: сострадание, братство, любовь, верность...

Давид (член Конвента), прозванный великим художником революции, руководил не только академией, но и общественным вкусом, устраивая празднества, аллегории и шествия. Он же писал героические портреты революционеров и делал рисунки для новой республиканской одежды. Но характерной чертой всего искусства французской революции являются неповторимый героизм и изумительный энтузиазм. И теперь еще, рассматривая в парижском музее «Carnavalet» запыленные остатки великой классовой борьбы, чувствуешь непередаваемый подъем и напряженность, которыми они насыщены.

Будет ли и наше революционное искусство так действовать на будущего зрителя?

«Правда», 2 июля 1922 г.
Цит. по сборнику «4 года АХРР»,
стр. 185—187.

ПУТИ ИСКУССТВА

Приветственное слово Наркома по просвещению А. В. Луначарского на торж. открытии VII выставки АХРР «РЕВОЛЮЦИЯ, БЫТ и ТРУД» 8-го февраля 1925 г.

Товарищи, позвольте сказать несколько слов собравшейся здесь публике. В области изобразительного искусства мы переживаем сейчас довольно интересный и сложный момент. Первое, что мы должны всегда помнить, как реалисты и трезвые люди,— это то, что у нас в России наши художники находятся, в огромном своем большинстве, в весьма тяжелых материальных условиях. Условия сбыта их произведений затруднены. Частный рынок почти совершенно ушел и т. д. Об этом в Государственном Ученом Совете у нас было совещание и нам удалось провести кое-какие меры.

Перед тем как пойти на выставку АХРР, мне пришлось быть у одного молодого художника (Рабичев) и я видел там очень хорошие картины, которые меня глубоко удовлетворяют в смысле направления, избранного этим художником. Это приблизительно то, что — по форме — нам как раз нужно. А этот художник ютится в такой крошечной комнате, где просто нельзя повернуться. Я не понимаю, как он ухитрился в такой обстановке писать свои картины. И, разумеется, это не единственный случай! Каким образом и когда мы сможем все эти болезненные стороны нашего сбыта устранить, я сейчас не берусь предсказать. Задач перед нами стоит много, и многие из них разрешимы трудно. Рядом с этими трудностями чисто материальными, чисто бытовыми, есть и идеологические трудности, которые стоят на пути русского художника.

Часто нам говорят так: государство больше шло бы навстречу изобразительному искусству, если бы было более очевидно для пролетариата, для

правительства, для нашей новой нарождающейся общественности, что художник ее понял, почувствовал и что он действительно активно готов служить строительству новой культуры. Не забудем, что от государства, еще бедного, только начинающего восстанавливать наше хозяйство, трудно ждать сейчас серьезной помощи и поддержки.

Конечно, художник должен быть современным. Что это значит? — Идти впереди своего века, выражать свою эпоху... Как вы знаете, различные художественные школы по-разному это понимают.— Вопрос это очень сложный, но как будто начинают уже вырисовываться правильные пути в этом отношении.

Надо прямо сказать, что та публика, те верхние 10—15 тысяч, для которых главным образом работали художники прежде,— схлынула. Это так! По крайней мере у нас в России. Это, конечно, должно было сопровождаться некоторым понижением формальной культуры. Совершенно естественно, что богатая буржуазия, большая часть зажиточной интеллигенции, которая соответственно воспитывалась в течение нескольких десятков лет, развила свои вкусы до довольно значительной эстетической высоты. Так это было и в Европе, так это было и у нас.

Было бы заблуждением думать, что это были только толстосумы. Многие из них глубоко понимали, тонко и горячо любили искусство.

Сама эта публика и за границей и у нас в России довольно резко делилась на две части. С одной стороны, это были консерваторы, какими в большинстве случаев бывают правящие классы. Эта часть стояла за искусство академическое — консервативное, или по существу говоря, за искусство реалистическое, потому что как раз с годами их молодости совпало торжество этого направления в искусстве. Отчасти среди них были чистые эстеты, которые у нас в 90-х и 900-х годах получили большое распространение (Мир искусства). Эта часть публики препятствовала развитию новых форм искусства. Правда, имелась и другая часть богатой публики, которая хваталась за все, что было нового и модного.

ХУДОЖНИК ДОЛЖЕН БЫТЬ ОБЩЕСТВЕННОЙ СИЛОЙ

Но основным моментом в отношении этой богатой публики к искусству, как в ее консервативной, так и в склонной к новому, части, было то, что не было уже никакого интереса к самому *содержанию* искусства. До сих пор считают за большое приобретение теории искусства то положение, что живопись должна-де быть «чуждой литературщине», что в этом будет заключаться «освобождение» изобразительного искусства. Картину следует-де рассматривать, как совокупность форм и красок без всякого соотношения к тому куску жизни, который она отражает. Это учение на самом деле губительно для искусства, согласно нашим воззрениям. Картина наоборот должна быть той крайне-жизненной, насыщенной волей ценностью, которую художник бросает в жизнь, как некоторый идеал, как организующую силу. Картина должна представлять некоторую новую форму, долженствующую, по мнению художника, не только отражать жизнь, но всколыхнуть ее и вести куда-то вперед. Но до революции искусство не имело стимулирующих сил идти вперед, развиваться, за исключением чисто формального развития некоторых мастеров, модными вещами которых буржуазия любила себя развлекать в некоторых кругах снобов.

Положение искусства и художника, как общественной силы, к какому мы зовем их в последнее время было для буржуазии неподходящим. И это величайший крах, который мог случиться с художником.— Тот символ веры, что каждое искусство должно на первое место ставить формальные искания и формальное мастерство — это есть то, что пролетариат безусловно

сломит, с чем пролетариат ни в коем случае не помирится. Он может, конечно, принять формальные достижения прошлого за опору, потому что без мастерства не мыслится никакое искусство. Он смотрит, однако, на формальные искания как на упражнения, которые делает художник для себя, которые необходимы, как школа, как леса, как подготовительные ступени.

Пролетариату нужна *картина*. Картина, понимаемая как социальный акт. Теперь все мы люди, все мы граждане. Все мы мыслители, у нас всех есть громаднейшие задачи. Мы еще полностью не разобрались в новом окружающем. И вот мы должны ознакомиться с тем бытом, тем новым, что только начинает еще создаваться из обломков старого. Мы его еще не знаем. Мы не знаем его переживаний. Пролетариат сейчас ищет таких произведений искусства, которые были бы толчком для его сознания. Ищет, но за исключением литературы такого искусства еще нет.

Ожидаемая нами картина, как некогда яркая статья Белинского или новый роман Тургенева, должна бить по нервам, являться громкой проповедью, не доктринерской, а в художественной форме, чтобы входить в человека не через ум, а через всю его нервную систему. По этому пути должно идти и наше искусство, чтобы быть ценным.

Приходится все-таки признать, что несмотря на трудные материальные условия в общем и целом русское искусство не откатилось назад и представляет даже в мировом масштабе довольно большой интерес. Наша недавняя выставка в Венеции, собранная довольно случайно и представленная далеко не лучшими вещами, достаточно свидетельствует об этом. До сих пор еще продолжается большое волнение по поводу их за границей.

Я недавно получил брошюру Палладини, посвященную этому предмету, где дается очень тонкий и верный анализ нашего культурного строительства и где автор стремится найти вехи и пути нашего нового творчества. И очень любопытно при этом то, что многое, незаметное для нас, живущих этой жизнью, не ускользнуло от автора. Читая такие отзывы европейцев, я нахожу, что мы можем с гордостью признать, что русский художник не ослабел, русский художник не отстал. Он продуктивен и стоит на значительной технической высоте. Но полной органической связи с нашей современностью мы в настоящем масштабе, в том, которого мы ждем, еще не имеем. И даже, судя по этой выставке, которую я бегло просмотрел, мы находимся только на пути к ней.

ЗАДАЧИ РЕВОЛЮЦИОННОГО ИСКУССТВА

АХРР поставила совершенно правильно задачу найти такие пути для художника нашей современной действительности, при которых искусство сказалось бы несущим на себе важную часть общего культурного строительства и в то же время не только не измельчало бы, но непрерывно развивалось и шло вперед в отношении мастерства.

Однако такое необходимое соединение мастерства и общественных задач не всегда нам приходится видеть. Мы очень много видим картин, в которых мастерство несомненно присутствует, но не находится ни в какой связи с общественностью. В большинстве своем — это красиво сделанный, раскрашенный кусок полотна, с любой случайной темой. Конечно,— это не пустое место. Это изящная вещь, но нам этого мало.

С другой стороны часто мы несомненно видим стремление художника сказать общественное слово. Какие недостатки при этом в большинстве случаев бросаются в глаза? Картина должна быть серьезно проработана, чисто технически хорошо исполнена, удачно сконструирована; крепости, наглядной убедительности и силы, которая должна быть в нашей общественной картине, в огромном большинстве случаев мы ищем тщетно.

Формальная конструкция отсутствует, наш художник-реалист — как будто пытается моментально зафотографировать — демонстрацию какую-нибудь, борьбу и т. д. Как в жизни — на полотне формы разбросаны. В сценах борьбы, или труда не видно никакой объединенной конструктивной мысли. Общее впечатление, повторяю, таково, что если снять хорошую фотографию, и более или менее удовлетворительно раскрасить, то мы получим как раз то, что нам часто дают вместо картины.

Надо, чтобы художник *творил* свою картину, чтобы она была выношена в его крови и нервах, чтобы она была его *поэмой*, а не отражением, как фотографический снимок. Я думаю, что к такой картине, которая придет к нам несомненно,— мы должны стремиться. Сознательное *построение* картины, а не случайные формы, может быть достигнуто только в том случае, если действительность, которую художник воспринимает, увлечет его, если она захватит его настоящим образом. Я не вижу еще такого захвата. Я не чувствую его, но известные шаги уже проделаны, и я приветствую всех выступающих на путь творчества для революции.

Формализм кубистов и др. дает кое-что. Правда, это течение остановилось на полпути. Оно преодолело действительность, но расщепляло, уродовало ее, бесцельно ее деформировало. Между тем большинство нашей публики, которая будет наполнять залы АХРР, конечно, не поймет подобного расщепления действительности. Ей нужна концентрация этой действительности, ей нужно, чтобы картина была насыщена изобразительностью, но все же вместе с тем действительность должна быть художественно организована...

МАСТЕРСТВО ДОЛЖНО СЛИТЬСЯ С РЕВОЛЮЦИОННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ

Но мы находимся в условиях *коммунистического государства*. Казалось бы, что у нашего художника должна особенно чувствоваться потребность организовать свои формы и слиться с революционной действительностью, устремленной к высшему порядку. Этого пока еще не заметно. Только у немногих, более или менее, уже чувствуется это стремление.

Если бы мы путем комбинаций всего того, что мы имели в нашем недавнем прошлом, через общественный реализм передвижников, через яркость красок, любовь к материи, к реальности, которую иностранцы отмечают, как нашу особенность, пришли к картине, представляющей из себя нечто целостное, кристаллизованное, где основная идея, основное чувство, основная мысль доминируют над всем,— мы могли бы всех зажечь и убедить.

Конечно, для этого нужен большой талант. Но я думаю, что у нас нет недостатка в талантах. А когда явится такая картина, появится хотя бы только одна,— она сразу изменит, очистит всю атмосферу, она укажет те пути, по которым должны будут пойти все остальные. Мы будем иметь право сказать: на революцию — мы ответили вот чем. Но пока я не вижу, я не знаю такой картины.

Правда, у нас есть интересные полотна, но той картины, к которой все мы должны стремиться, — еще нет.

«БЕСПРИЗОРНЫЕ ДЕТИ» — БОГОРОДСКОГО

Я не буду останавливаться на отдельных полотнах и художниках, которых я видел на выставке. Я очень бегло осмотрел ее. Приятно было видеть немало работ, на которых хотелось бы остановиться со вниманием. Упомяну сейчас только одну фамилию, которую я до сих пор не слышал,

художник, которого я не знаю, но работы которого меня порадовали. Он обещает многое, принимая во внимание его молодость. Я говорю о картинах, изображающих беспризорных детей и принадлежащих молодому художнику Богородскому. Это превосходные вещи. Мне кажется, что они крепко сработаны. А между тем — это очень молодой мастер, вернее, даже не мастер, а подмастерье. Самое же лучшее то, что здесь мы в самом деле видим перед глазами действительность, настоящий опыт художественного социально-психологического анализа. Это вздор, когда начинают говорить, что художник не должен быть психологом. Художник-психолог вовсе не уходит от материализма. Ведь живописец не может рыться в т. наз. «душе» человеческой. Что на самом деле он дает? Он дает внешность, наружность. Он дает чистую материю, то, что относится к тому «поведению», которое изучает как раз наша новая научная психология. Мы должны знать человека. Это основной материал для нас. Мы должны стремиться к тончайшему познанию человека через его внешние проявления. Человеческое чувство, настроение очень непосредственно трудно учесть, но то, как оно отражается в физиономии, в позе, в самой конструкции всего его внешнего облика имеет огромное показательное значение. И вот суметь *чисто зрелищными путями* представить вам какой-нибудь социальный тип так, чтобы перед вами как будто распахнулись двери и вы сразу осознали, сразу видели, как переплелись социальные пути, соединялись линии, создавались условия, чтобы дать вам именно такой тип — это и есть высокое искусство. Для этого нужно суметь выбрать объект. Вот, когда мы смотрим на эту серию лиц беспризорных детей Богородского, мы как будто видим самое нутро тех, которые сейчас растут волчатами. В будущем они, быть может, использовав все эти ужасные, неласковые прикосновения судьбы, по-разному выйдут на разную дорогу. Одни выкуют необычайно острый ум, гибкость, хладнокровие, самостоятельность и волю, другие окажутся отщепенцами, антисоциальным элементом, а третьих — скосит судьба, сделав жертвами туберкулеза, идиотизма и т. д. И молодой Богородский умеет показать нам все это. Его прекрасные этюды нужно издать, как иллюстрации к хорошему трактату о том, что из себя представляет такое социальное явление, как детская беспризорность.

Это вовсе не значит, что картины Богородского на этой выставке — лучше всех. Здесь есть прекрасные мастера, а ему нужно еще учиться. Но я не мог не отметить его картин, написанных очень крепко и имеющих уже сейчас социальное значение.

И В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА НОВОЕ СЛОВО СКАЖЕТ СССР

Во многих отношениях наша молодежь — комсомольцы, пионеры указывают нам пути. Если и в области нашего изобразительного искусства молодежь также будет находить пути раньше старших, то последние отнесутся к этому не с завистью, а с величайшей радостью. Старый или молодой, реалист или символист — все равно, кто найдет правильный путь. Но все мы должны стремиться к тому, чтобы наши культурные изыскания в конце-концов привели нас к великой общественной картине, которая будет началом новой эры в искусстве. Такая талантливая семья народов, какая имеется у нас в СССР, сумеет ответить на сверхтрудные запросы своего времени.

И 7-я выставка АХРР есть новый шаг по тому же пути. Она показывает еще многое из того, что нам не достает. Но вместе с тем она свидетельствует о наличности правильно поставленных задач, об усилиях их разрешить.

Трудно ждать решающего успеха слишком скоро.

Близки все же те годы, когда мы, ожидающие нового слова, действительно в праве будем сказать, что его отражение в искусстве, в литературе, в быте, выросло у нас. Я смело могу сказать, что лучшие элементы Европы ждут этого именно от нас.

Художественная библиотека АХРР, вып. 2.
Издательство АХРР, М., 1925, стр. 13—24.

СТЕНОГРАММА ПРИВЕТСТВЕННОЙ РЕЧИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ОТКРЫТИИ VIII ВЫСТАВКИ АХРР «ЖИЗНЬ И БЫТ НАРОДОВ СССР»

3 мая 1926 г.

Товарищи, приятно видеть, что в этом году открытие годовой выставки АХРР превратилось в импозантный народный праздник. Праздновать нам есть что, ибо эта новая, последняя выставка АХРР есть несомненно значительный шаг вперед в деле нашего культурного строительства. Прежде всего, осмотрев эту выставку, приходится признать, что критикам АХРР надо покончить с обвинением в недостаточной высоте живописно-технического уровня и мастерства в ее произведениях. Принято было до сих пор, и не вполне безосновательно, говорить, что более или менее удовлетворительно разрешая вопрос о том, что надо изображать, АХРР еще не удовлетворяет тем, как она это изображает, конечно, за выделением известного числа признанных мастеров. В этом году технический уровень, уровень мастерства, значительно поднялся, и это одно уже показывает нам, как правы были те, кто говорил, что революция, при всех вызванных ею бедствиях, при всех затруднениях, которые ее ломка создает для мирного, культурного труда, непременно послужит импульсом к новому возрождению искусства. Самый факт подъема мастерства из года в год в самом большом и широком объединении художников нашего Союза знаменует собой это наступление мощного возрождения. Я упомянул об этом именно для того, чтобы не возвращаться к этому вопросу; и впредь члены АХРР и примыкающие к ней художники, должны будут, конечно, заботиться о своем росте как мастеров. Но гораздо важнее, в социальном отношении, тот особый характер, который бросается в глаза каждому, кто внимательно обойдет эту обширную, уже количественно богатую, выставку. Нет никакого сомнения, что выставка ответила на определенное социальное задание. Это задание поставлено сознанием нашей страны не только перед живописцами, не только перед теми или другими отрядами культурников, — это то самое задание, которое страна поставила перед собой в целом. Оно звучит: Великий Союз Социалистических Республик, познай сам себя! Мне случалось уже несколько раз говорить о том, что наша масса рабочих, красноармейцев, учащейся молодежи, трудовой интеллигенции, передового крестьянства хочет от искусства прежде всего ориентации, она хочет, чтобы искусство в своем волшебном зеркале как можно шире и сконцентрированнее отражало бы для сознания страны то, что она собой сейчас представляет. И вот таким именно зеркалом, очень ясным, очень правдивым, очень богатым, является нынешняя выставка. Художники АХРР разъехались по всему беспредельному раздолью нашего Союза: выставка отражает и Мурман, и Крым, и Донбасс, и Кавказ, и Ургу, и Сибирь, с их совершенно своеобразным и незабываемым характером пейзажа, атмосферы, солнечного освещения и условий быта. Это какой-то обширный и высокохудожественный репортаж о том, в какой среде

и как живут многочисленные народности нашего Союза. И если художникам удалось, подчас, с поистине замечательной наблюдательностью и талантом, отразить эту разницу света, воздуха, почвы, рельефа, в которых живут в нашей стране отдаленные тысячами верст друг от друга, но объединенные в своей строительной работе граждане, то, с другой стороны, не менее живое отражение получил и быт. Выставка имеет художественный, географический и этнографический характер; и это именно потому, что такие частные задания входят в общее задание «познай сам себя». Но через эту географию, через эту этнографию глядит на вас социальный момент. Это не простой пейзажный этюд, это не простой представитель жанра, это громадный пласт старого быта, через который пробиваются побеги, ростки новой жизни. На каждом шагу, когда вы ходите по выставке АХРР, поражает вас эта смесь старого, часто интересного, глубоко живописного, оригинального, замечательного и нового, свежего, неожиданного, порою, только предчувствующегося. Товарищи, я хочу обратить ваше внимание хотя бы на серию портретов, которые в разных местах выставлены по выставке. Кто эти люди? Это одновременно и личности, и типы, ибо это вожди разного калибра, вплоть до известного в своем полудиком племени, вплоть до знаменитости маленького уголка. Но эти знаменитости, от мала до велика, — организаторы совершенно обновленной, невиданной в истории человечества, нашей общественной жизни. Серия их представляет собой как бы смотр многим и многим представителям нового общества, нового человечества. Нельзя не отметить также, какое огромное место занимает на новой выставке труд во всех его формах, во всех переливах его спектра. АХРР всегда отдавала должное труду, но часто прежде мы имели почти условное, я сказал бы, изображение, полуфотографическое изображение городских цехов, это, по-видимому, казалось наиболее важным и выдвигалось на первый план. Теперь же мы видим здесь все необъятные этапы труда от ремесленников или северных рыбных промыслов до громадных домн нашего Донбасса. Таким образом, если эта выставка не обняла еще весь наш Союз, — ибо он необъятен и будет расти и изменяться, — то она противопоставила ему необычайной ширины и ясности зеркало художественного отражения. Вот почему сюда придут не только те, которые хотят полюбоваться прекрасными картинами и скульптурными произведениями, сюда придут не только те, кого интересуют переживания нашей живописи или кто любит насыщать свой глаз симфониями красок, сюда придут с серьезным намерением те, которые хотят знать свою страну, массы, которые, может быть, не привыкли еще оценивать виртуозность рисунка, крепость построения полотна, не привыкли еще восторгаться нюансами красочной гаммы, они, конечно, это постигнут в свое время, но они придут потому, что получат здесь необычайно внушительный, прямо в сердце ведущий урок о том, что такое наш Союз. В этом смысле АХРР в этом году приняла могучее участие в нашем культурном строительстве. Мы строим многообразно, мы знаем, что здание культуры надо строить с разных сторон, одновременно в разных этажах для того, чтобы великий план самостоятельного социалистического строительства, который взят теперь на наши плечи, был выполнен. Каким бы темпом ни шла мировая революция, мы сами достаточно твердым темпом идем по всем линиям нашего фронта вперед к поставленной цели.

Но в этот день нашего народного праздника на небольшом как будто участке культуры по изобразительному искусству мы не можем не оглянуться с удовлетворением на то, что делают наши политически пока отставшие братья.

Вы знаете, что сегодня все мы охвачены радостью вследствие известий, говорящих о революционном повороте событий в Англии. Английский рабочий класс огромными массами приступил к организованному протесту

против капиталистического порядка (*аплодисменты*), и вся Англия объявлена испуганным правительством на военном положении.

Мы можем отсюда, с этого небольшого, но яркого праздника, сказать нашим западным братьям,— смотрите, мы строим — пора вам разрушать. (*Аплодисменты*).

Художественная библиотека АХРР, выпуск 5, издательство АХРР, М., 1926, стр. 5–9.

КРАТКИЙ ПЛАН ОРГАНИЗАЦИИ X ВЫСТАВКИ АХРР «10 ЛЕТ БОРЬБЫ И СТРОИТЕЛЬСТВА» К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ *

Постановлением Совета АХРР от 18.IV 1927 года все художественные силы ассоциации мобилизованы на подготовку к десятилетию Октябрьской революции 10-й выставки АХРР, которой Советом присвоено наименование «10 лет борьбы и строительства».

10-я выставка должна отразить в художественных образах основные этапы завоевания трудящимися власти, героической борьбы за Советскую власть и строительство социализма в Стране Советов.

В соответствии с этим 10-я выставка АХРР «10 лет борьбы и строительства» будет состоять из трех основных разделов:

1) октябрьские дни, 2) гражданская война, 3) строительство.

При выставке, если это будет вызвано необходимостью, будет развернут отдел свободных тем...

Проработка тем по всем трем разделам выставки будет вестись с соблюдением возможности свободного выбора тем экспонентами выставки и подготовкой при помощи специалистов, Истпарта и определенных научно-исследовательских органов необходимых исторических материалов, которые должны гарантировать историческую верность темы.

По разделу выставки «Гражданская война» будут использованы разработанные совместно с музеем Красной Армии и музеем Революции СССР темы, по которым сейчас происходит выполнение АХРР художественного заказа Реввоенсовета Республики. Детальная проработка всех выставочных планов по 10-й выставке поручена Центральному секретариату АХРР.

Главной установкой выставки будет стремление дать революционную картину, наполненную героическим содержанием и насыщенную динамикой. Подбор тем должен в определенной последовательности развернуть все этапы революционной борьбы и строительства.

В целях наилучшей экспозиции выставки должно быть подыскано соответствующее выставочное помещение, отвечающее всем условиям света, развески, установки и т. д.

Самой экспозиции выставки (развеска экспонатов, установка щитов и т. д.), изданному каталогу должен быть придан совершенно особый агитационный характер в форме наглядной художественной пропаганды. Экспозиция выставки должна быть проработана в совершенно новых формах художественной развески экспонатов и сопровождающих их пояснительных надписей.

---

* Выставка была открыта под другим названием — «X лет РККА».

В своем развернутом виде выставка должна быть исключительно наглядной и доступной для обозрения и понимания самых широких масс трудящихся.

Выставочный план должен быть согласован с общим планом празднования десятилетия Октября, являясь одним из разделов его. Каталог выставки, снабженный иллюстрациями, пояснительными примечаниями и статьями, должен быть доступен по цене и представлять самостоятельный интерес в виде справочного пособия по истории октябрьских дней, гражданской войны и строительства.

Целый ряд отделов выставки должен иметь панорамный характер с использованием чисто декоративных эффектов (освещения, декоративных деталей и т. д.).

Само функционирование выставки должно иметь динамический характер в виде концертов национальных меньшинств, соответствующих лекций, маленьких театральных инсценировок силами рабочих клубов, публичных диспутов и т. д.

С особенной тщательностью должны быть проработаны формы и методы экскурсионной работы на выставке (подготовка совместно с культотделами МГСПС кадров экскурсоводов, характер руководства экскурсиями и т. д.).

10-я выставка АХРР должна быть одним из проводников юбилейной издательской продукции АХРР в виде организации продажи через специальные издательские киоски лубков, плакатов, художественных открыток, альбомов и т. д.

На 10-й выставке АХРР должен быть проведен ряд художественных конкурсов на революционную картину путем широкой постановки на самой выставке анкеты зрителей выставки, использования советской печати для этих целей, организация художественной лотереи, дней художника и т. д.

При выставке может быть развернут специальный отдел работ художников-самоучек от станка, работающих в кружках ИЗО, стенных газетах и т. д. Отделу этому может быть дано наименование «смотра художников-самоучек». Для этой цели может быть использовано организующееся в настоящее время при АХРР Объединение художников-самоучек (ОХС).

Вместе с тем, президиум ОМАХРР (Организация молодежи АХРР) разрабатывает план участия ОМАХРР в юбилейных торжествах и 10-й выставке АХРР.

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ МЕРОПРИЯТИЯ

В целях наиболее успешной интенсивной подготовительной работы к 10-й выставке АХРР «10 лет борьбы и строительства» необходимо проведение следующих мероприятий.

1) Включение 10-й выставки АХРР в общий план юбилейных торжеств при фиксации плана выставки и внесения необходимых коррективов юбилейной комиссией.

2) Оказание содействия Выставочному комитету в деле подготовки выставки путем обращения ко всем союзным республикам, губисполкомам, общественным, профессиональным и партийным организациям и учреждениям о поддержке как материальной, так и идеологической советской общественностью этого начинания. В процессе выполнения подготовительных работ к 10-й выставке АХРР художниками АХРР на местах, по заданию

местных органов могут быть обслужены местные художественные нужды, и члены АХРР могут быть использованы для собирания необходимых иллюстрационных материалов и т. д.

3) Общее идеологическое руководство со стороны юбилейной комиссии организацией выставки.

4) Выделение необходимых средств на организацию 10-й выставки АХРР и связанных с нею предвыставочных работ (командировка на места художников АХРР, использование в этой работе филиалов АХРР и т. д.).

Совет АХРР, учитывая необходимость координирования в деле организации выставки со всем планом юбилейных торжеств, наилучшей формой считает разработку единого выставочного плана, предусматривающего самостоятельный художественный показ наиболее крупными художественными организациями (АХРР, ОСТ и т. д.) в целях сохранения художественного единства и физиономии выставки и избежания пестроты в составе и типе выставки.

Центральный секретариат АХРР

Из бюллетеня Информационного бюро АХРР, № 8, 1927 г.

АХРР В ОКТЯБРЬСКИЕ ДНИ

В дни Октябрьской годовщины художники АХРР прошли своей колонной по Красной площади со своим знаменем и лозунгом «Искусство в массы» вместе с учащимися Центральных курсов АХРР и самоучками-художниками, объединенными в ОХС.

Совместно с ВАПП и АРК (Ассоциация революционной кинематографии.— *От редакции*) АХРР приняла участие в торжественном заседании в Доме печати 11 ноября, где ахрровский лозунг героического реализма сказался общим и революционным писателям и революционной кинематографии. На заседании восторженно были встречены делегаты разных стран, приехавшие в СССР в эти дни как друзья первого социалистического государства.

Представители Норвегии, Германии, Франции, Голландии, Чехословакии выступили с горячими приветствиями к художникам и писателям СССР. Особенно горячо был встречен т. Бехер — автор «Люизита»,— которого в Германии ожидает тюремное заключение за коммунистическую деятельность.

С докладом на французском языке выступил А. В. Луначарский, говоривший о существе того социального заказа, который наше время дает художникам слова. Вечер закончился демонстрацией отрывков еще незаконченного фильма Эйзенштейна «Октябрь».

13 ноября в доме АХРР на Волхонке состоялся вечер смычки художников АХРР с иностранными гостями. Дом АХРР, где для гостей была открыта однодневная выставка картин, на которой приняло участие около 30 художников АХРР, посетили секретарь ЦКК т. Ярославский и секретарь ЦК ВКП(б) т. Косиор, пожелавшие АХРР лучшего помещения.

Через несколько дней на XVI губнарконференции т. Ярославский, затрагивая общие вопросы советского культурного строительства, снова упо-

мянул об АХРР, о необходимости помочь тем работникам искусств, которые искренне хотят содействовать строительству социализма в Стране Советов.

Выставку в Доме АХРР посетили также т. Буденный, нач. морских сил республики т. Муклевич, нач. воздушных сил республики т. Баранов и многие другие друзья АХРР; иностранных гостей было свыше 200 человек; некоторые делегаты, несмотря на банкет в ВЦСПС, побывали в АХРР в этот день два-три раза, днем и вечером. Анри Барбюс, посетив выставку, очень сочувственно отозвался об ахрровском опыте реализма. «Русские не могут отойти от реализма,— сказал он в беседе,— и это к лучшему. Это связывает их с жизнью, это не тот танец в воздухе, который имеется у нас».

На вечернем банкете были тт. Саклатвола, Ж. Садуль, Думаш (вместе с другими представителями освобождающихся негров Южной Америки), мексиканский художник Диего Ривера, Кете Кольвиц, встреченная длительной овацией всего зала. Гран Шуан Коброль, Дюваль и делегаты различных национальностей — мексиканцы, голландцы, бельгийцы, немцы, французы и многие другие. К Кете Кольвиц все время подходили художники АХРР, чтобы пожать ей руку и выразить чувства любви и уважения.

Банкет начал словом председатель совета АХРР П. А. Радимов, говоривший о грядущем изоинтерне. После него Е. А. Кацман, приветствуя гостей, сказал: «Мировая гроза революции разделила человечество на два лагеря,— тех, которые испугались ее и спрятались от нее, и тех, кто ей был рад, ахрровцы и их гости относятся ко второй категории».

Вечер и непринужденная беседа затянулись до поздней ночи. А. Барбюс и Кете Кольвиц снялись в группе с ахрровцами.

Приводим несколько записей этого дня из ахрровской книги впечатлений:

«Для меня был праздником тот день, когда мне было дано узнать прекрасную, живую, искреннюю и горячую фалангу ахрровцев и несколько произведений, созданных их сердцем и руками, которые также живы, искренни и горячи. Они славят, они реализуют простой и чистый культ жизни, уважения к форме, священной художникам, и правильное чувство перспектив коллективной судьбы, эмансипирующей индивидуальности.

Анри Барбюс

Москва, 13 ноября 1927 года»

На фотографии, подаренной АХРР, он написал:

«Товарищам художникам АХРР их преданный друг Анри Барбюс».

Анри Барбюс согласился позировать художникам АХРР, и скульптор Козлов вылепил его тонкую выразительную голову. В связи с этой работой скульптор АХРР получил письма писателя и Симонны Дюма, которые приводим:

«Москва, 1 ноября 1927 г.

Дорогой товарищ Козлов!

Я был очень тронут Вашим дружеским письмом и очень счастлив, что, позируя Вам, я имел случай принять в известной мере участие в Вашем труде.

Хотя я и не мог посвятить Вам достаточно времени, тем не менее, для меня было большим удовольствием присутствовать при Вашей работе и быть для нее чем-нибудь; удовольствие из симпатии к Вам, а также из высокой оценки Вашего произведения. Этот бюст удивительно похож и жив: как я Вам говорил уходя, мне кажется, что я не ухожу совсем, остав-

ляю свое изображение, столь разительно схожее. Вы мне говорили также, что мысль выражается во внешнем облике. Ваша скульптура дает это и красивое и сильное доказательство, и это слияние обязано больше скульптору, чем модели.

Братски жму Вашу руку.

Анри Барбюс»

* *
*

«Я нахожу, что этот бюст — одна из лучших вещей, сделанных с Барбюса: а ведь его много портретировали.

Это солидное произведение, технически совершенное, без мелочности.

Товарищи, нужно больше таких художников, как Вы.

Симонна Дюма»

* *
*

«Мои искренние поздравления товарищам революционным художникам за то, что они восстановили добрую народную традицию реалистической школы, которая одна позволяет объединить душу народа — рабочих и крестьян — с художниками, выражающими те чувства, которые волнуют все расы на всей земле; за то, что они, таким образом остались пластическими поэтами русского народа и рабочих всего мира под красным знаменем; за то, что они отказались от кубизма, дадаизма и символизма буржуазного спекулятивного Запада.

Дюван, профессор искусств в Лозанне»

* *
*

«В качестве члена швейцарской делегации я приветствую революционное направление русских художников, которые на пути реалистического искусства говорят к массам и едины в своих устремлениях.

Гельфенштейн»

* *
*

«Приветствую моих товарищей, художников СССР за их попытку новым реализмом, соответствующим нашему материалистическому критерию, ответить на настоятельную потребность пролетарских масс, ведущих нацию.

Диего Ривера»

Бюллетень Информационного бюро
АХРР, № 11, 1927 г.

ЗАКАЗ РЕВВОЕНСОВЕТА К 10-ЛЕТИЮ КРАСНОЙ АРМИИ И ФЛОТА

С самых первых шагов работы АХРР изображение героической истории Красной Армии и Флота занимало значительнейшее место в творчестве художников АХРР. 11-я и 14-я выставки АХРР имели темой Красную Армию, ее победы, ее героев и ее быт. В результате этой работы создался тот художественный фонд, который лег в основу так называемого музея Красной Армии и Флота.

В связи с приближающимся 10-летием РККА Реввоенсовет через АХРР привлек ряд художников к выполнению эскизов на выделенные особой комиссией темы. Список тем и распределение работы прилагаются.

Все приглашенные художники должны представить к 25 мая 1927 г. предварительные эскизы размером не меньше 1,5 кв. ар.

Авторам, представившим удовлетворительные эскизы, дается заказ на законченный эскиз размером не меньше 3 кв. ар. Материальные условия работы: при первом заказе аванс в 200 руб., после принятия 1-го эскиза выдается 100 руб. на материалы и после принятия окончательного большого эскиза еще 200 руб. Имеется в виду по принятым эскизам заказать 25—30 больших картин со средней стоимостью около 2000 руб.

На перечисленные темы всем желающим художникам АХРР вне перечисленного списка предоставляется возможность представить эскизы в порядке конкурса с заказанными.

Срок представления 20 мая, но ввиду того, что окончательный список тем и заказов получил утверждение лишь в конце апреля и начале мая, товарищам, не успевшим проделать работы в срок, предлагается сообщить в секретариат о том, на какую тему и к какому сроку имеет он в виду представить свою работу, для возбуждения соответствующего ходатайства о продлении срока. Условия премирования те же, что и для оплаты заказанных эскизов.

На этих же условиях могут быть присланы композиции, изображающие революционные события и, например, характерные и значительные эпизоды гражданской войны, выделенные на местах.

Музей Революции СССР также предложил художникам СССР ряд тем, с тем чтобы приобрести наиболее удачные из представленных на эти темы картины. Эти же темы могут служить ориентировочными при работах по первым двум разделам предстоящей 10-й выставки.

Ориентировочные темы музея Революции СССР следующие:

1. Призыв Разиным голытьбы с портретом Разина.
2. Привоз рабочими пушек к Пугачеву с портретом Пугачева.
3. Декабристы. Восстание Черниговского полка с портретами Борисова, Пестеля, Рылеева.
4. 1 марта 1881 г. с портретами Желябова, Перовской и Гриневицкого.
5. Восстание в Бездне (1860 г.).
6. Маевка в лесу (90 гг.).
7. Севастопольское восстание с портретами руководителей.
8. Московское вооруженное восстание, в основе баррикадный бой.
9. Борьба на Выборгской стороне в Ленинграде в 1914 г.[1].
10. Февральская революция.
11. Октябрьская революция (в основе взятие Зимнего Дворца или взятие телефонной станции в Москве).

[1] Сохраняется стиль документа. — *Ред.*

12. Победа Октября.
13. Алтайские партизаны.
14. 1 Мая в Москве.
15. Октябрьский праздник в Москве.
16. Красная Армия (с Буденным или Фрунзе, Чапаевым и пр.).

СПИСОК ТЕМ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИИ КРАСНОЙ АРМИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ, РАСПРЕДЕЛЕННЫХ КОМИССИЕЙ РВС СРЕДИ ХУДОЖНИКОВ, ЧЛЕНОВ АХРР

1. Проводы демобилизованных 1921—1922 гг.	И. Дроздов
2. Атака Кронштадта по льду. 1921 г.	Худ. Зверев
3. Бой под Егорлыкской.	Греков
4. Февральская революция 1917 г. в Петрограде.	Кузнецов
5. Стихийная демобилизация старой армии в 1917 г.	Савицкий
6. Борьба Красной гвардии с Калединым—Корниловым на Дону 1917—1918 гг.	Никонов
7. Ледяной поход Балтфлота из Гельсингфорса в Кронштадт 1917—1918 гг.	Берингов
8. Немецкие оккупанты на Украине. 1918 г.	Герасимов
9. Защита Луганска рабочими в 1918 г.	Костяницын
10. Встреча Первой Конной Армии с шахтерами Донбасса. 1919 г.	Н. Котов
11. Сожжение деникинцами 2 вагонов с арестованными большевиками в 1919 г. (Донбасс).	Соколов-Скаля
12. Отбитие баржи с пленными.	П. Радимов
13. Бой конницы Буденного под Воронежем в 1919 г.	Г. Горелов
14. Оборона Петрограда против Юденича в 1919 г.	Дейнека
15. Басмачи.	С. М. Карпов
16. Переход через Сиваш в 1920 г.	Лентулов
17. Всевобуч в деревне зимой в 1918—1919 гг.	Федоров
18. В теплушке красноармейского эшелона в 1919—1920 гг.	Архипов
19. Восстановление красноармейцами взорванного Шепетовского моста в 1920 г.	Ряжский
20. Заседание РВС СССР (1926 г.).	Бродский
21. Красноармейцы на маневрах среди населения в 1927 г.	Терпсихоров
22. Коммунистический отряд.	Луппов
23. Заседание РВС южн. фронта в 1919 г.	Машков
24. Махновщина.	Чепцов
25. Взятие Чонгарского моста.	П. Котов
26. Зимний поход в Карелии.	Крайнев
27. Матросы в десанте.	Богородский
28. Национальные части Красной Армии.	Рождественский

29. Узловая станция ж. д. в 1919—1920 гг. — Иогансон
30. Красноармейский субботник в 1920 г. (Заготовка дров красноармейцами) — Белянин
31. Сибирские партизаны. — Чашников
32. Бой с чехословаками под Казанью. — Владимиров
33. Рейд Красной конницы в Польше — Авилов
34. Проводы на фронт иваново-вознесенских ткачей — Юон
35. Оборона Царицына в 1919 г. — Карловский
36. Собрание полковой парторганизации — Моравов
37. Смольный в Октябрьские дни 1917 г. — Кустодиев
38. Революционная демонстрация французских моряков на юге в 1919 г. — Вильямс
39. Взятие лыжниками английского блокгауза. — Пименов
40. Отступление Колчака. — Карев
41. Интервенция. — Топорков
42. Партизаны на Украине. — С. Герасимов
43. Крестьянское восстание. — Спирин
44. Комиссар. — Петров-Водкин
45. Перед наступлением. — Шухмин
46. Интервенты в Архангельске. — Корыгин
47. Красноармейский почетный караул в мавзолее Ленина. — Рянгина
48. Ленин «На прямом проводе» (разговор с фронтами) — Грабарь
49. Коллективный портрет командира РККА — В. Яковлев
50. Поход из Донбасса к Царицыну (1918 г.) — Журавлев
51. Дивизия Путно врывается в предместье Варшавы 1920 г. — Пшеничников

Дополнительно будет заказано от 20 до 30 отдельных портретов выдающихся героев Красной Армии (по установлении ПУРом списка).

Бюллетень Информационного
бюро АХРР, № 8, 1927 г.

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ВЫСТАВКА В ЧЕСТЬ КРАСНОЙ АРМИИ

Выставка, расположенная в залах нового телеграфа, представляет явление выдающееся, на нем нельзя не остановиться.

В последнее время вокруг вопросов изобразительных искусств было очень много всякого рода толков и споров. Они, вероятно, продолжатся еще некоторое время. Высказывалось суждение, будто станковая живопись вообще умирает. Суждение это до такой степени легкомысленно, что просто не знаешь, чему его и приписать. Если мы обратим внимание на Европу, то увидим, что там художники-станковисты ежегодно заваливают, можно сказать, рынок своими произведениями. Никогда в Париже, главном центре изобразительных искусств в мире, салоны не были так многочисленны и никогда в них не выставлялось такого количества картин, как в настоящее время. И заметьте,—рынок нисколько не оскудел, художники, до очень средних включительно, живут сносно, сносно продают свои картины.

Можно утверждать, разумеется, что таковы буржуазные вкусы, что это буржуазия коллекционирует картины или вешает их в своих квартирах,

а как только буржуазный режим провалится, так сейчас же исчезнет и станковая картина.

Однако, посмотрим, что делается у нас. Мы, конечно, хорошо знаем причины, по которым рынок у нас до чрезвычайности сужен. Но можно ли хоть на минуту сказать, что у нас отсутствует интерес к картине. Ведь нужно только открыть глаза, чтобы увидеть, что дело обстоит совершенно наоборот. Посещаемость Третьяковской галлереи и других картинных галлерей и музеев огромна, и посещают их впервые подлинные трудящиеся. Заглянуть в Третьяковскую галлерею и сказать потом с важным видом, что картина потеряла значение, это значит показать полное неумение ориентироваться в окружающей действительности, это значит проявить какую-то нарочитую, доктринерскую слепоту.

Мало того, Третьяковская галлерея приступила к изданию открыток и небольших репродукций со своих картин. Издание это имеет колоссальный успех. Репродукции расходятся в десятках тысяч экземпляров, больше, чем до войны. Кто же покупатель этих цветных воспроизведений станковой живописи? Это несомненно, массовик, остро заинтересовавшийся теперь картиной. А ведь заметьте, Третьяковская галлерея издает и может издавать лишь чрезвычайно ничтожное количество таких картин, сюжет которых непосредственно связан с нынешним временем, с переживаниями рабоче-крестьянских масс.

Возьмите выставку, о которой я сейчас пишу. Ее посещаемость колоссальна. В последнее (11/III) воскресенье ее посетило 6000 человек. Много тысяч анкет заполнено, анкет, свидетельствующих о том, как живо принимает публика к сердцу выставленные картины. Нет, станковая картина не умерла, и нельзя даже загадывать, не умрет ли она в будущем, ибо не предвидится никаких причин, которые должны были бы ограничить ее значение, хотя бы и во времена социалистические.

Конечно, верно, что рядом со станковой картиной, не только при законченном социализме, но, веротяно, и у нас вместе с ростом нашего строительства, развернется стенная живопись во всех ее формах. Конечно, монументальная картина, как часть стены, это — в высшей степени задача, ни в чем не уступающая задаче создать станковый шедевр. Но зачем возвеличивать одно и принижать другое. Останутся частные жилища людей, которые вместе с социализмом будут все больше и больше богатеть. Эти частные жилища будут украшаться картинами, и нет никакой необходимости, чтобы эти картины были вставлены в стену, потому что, вероятно, не раз человеку захочется их и переменить. Вероятно, в самом скором времени появятся циркулирующие, подвижные картинные галлереи, обслуживающие рабочие клубы, центральные залы рабочих общежитий и даже комнаты рабочих хорошими картинами. Будут продолжать существовать картинные галлереи, специально созданные для того, чтобы вы могли пойти туда и выбрать две или три картины, остановиться перед ними, и, может быть, изучить их. Я надеюсь что никто не предложит уничтожить библиотеки. Почему же мы стали бы уничтожать пинакотеки и глиптотеки. Как будто, если я выскажусь за то, чтобы воздвигнуть памятник Ленину на площади, я перестану интересоваться статуэткой или бюстом Ленина у меня на столе. И монументальное, и интимное искусство будет развиваться параллельно. Существованию станковой живописи не грозит ничего.

А главное, где же напастись стен, чтобы постоянно выставлять эту растущую массу картин, в которых будет живописно отражаться вся наша жизнь. Во времена самого бурного расцвета фрески она никогда не могла убить станковую живопись.

Возьмем опять-таки эту выставку, отзыв о которой я хочу сегодня дать. Что она собой представляет. Прежде всего — огромную живописную

характеристику событий, протекших за это волнующее десятилетие и связанных с судьбой одного из самых активных и славных органов революции — Красной Армии. Общая тема: история Красной Армии за десять лет в особо ярких эпизодах так величава и захватывающа, что только картина уже окончательно малограмотная может выпасть из интереса, несмотря на свой сюжет. Просто грамотная картина, не отличающаяся никаким особенным талантом, но понятно и верно, хотя бы приблизительно, изображающая тот или иной захватывающий эпизод гражданской войны, конечно, будет уже интересна, будет интересна просто как более или менее яркая иллюстрация к этой изумительной книге, написанной нашим пролетариатом. Так оно и есть.

Выставка АХРР очень велика. Может быть, кое-какие картины, кое-какие скульптуры можно было совсем не выставлять, так как они слабы. Но в общем присутствие некоторого процента таких слабых вещей не вредит выставке, не вредит ей прежде всего в глазах самого драгоценного зрителя— красноармейцев, рабочих, учащейся молодежи. У них интерес к выставке огромный, потому что огромен их интерес к Красной Армии. И не ловите меня на слове, не начинайте опять канители о том, что живопись есть искусство, что поэтому здесь на первом месте стоит форма, что нельзя смотреть на картину, как на простую иллюстрацию событий, что революция не может пользоваться старой формой и т. д. Простите мою резкость, но все это наполовину просто вздор.

Да, наполовину.

Тут есть и здоровая половина. Чем выше форма, чем талантливей, искусней, опытней художник, чем больше эта форма обновилась под влиянием новых сторон нашей жизни, тем, конечно, лучше. Кто же об этом будет спорить. Разумеется, надо всемерно итти к этой цели. Но сказать вследствие этого, что при массовой потребности нашего самопознания, — потребности в том, чтобы воочию видеть пережитое и переживаемое, картина, написанная просто реалистически и хотя бы в некоторой степени приближающаяся к огромной правде, которую она отражает, бесполезна, это значит показать себя оторванным от действительности, это значит показать себя интеллигентским эстетом. Кроме того, будет явной несправедливостью сказать, что выставка плоха. На ней есть очень хорошие работы. На ней есть много просто хороших работ, еще больше работ, удовлетворяющих основным условиям, которые ставились этой выставкой, и некоторое количество работ, не совсем удовлетворительных. При таком уровне, благодаря своей теме, благодаря единству своего задания, выставка производит очень глубокое впечатление. АХРР, явившаяся если не единственным исполнителем выставки, то во всяком случае ее организатором, вновь показала в этом отношении свой в лучшем смысле слова демократический нюх. На чудесную мысль напала АХРР два года тому назад, когда она организовала свою широчайшую краевую этнографическую выставку, а сейчас, взявшись за тему «Красная Армия и гражданская война», она опять сумела дать прекрасную выставку.

Затем нужно отметить большой шаг к картине, который заставила сделать сама тема.

Каким условиям должно удовлетворять станковое произведение, чтобы быть подлинной картиной. С точки зрения формальной это должно быть целостное, крепко построенное произведение, не случайно выхваченная часть природы, не вырезка из действительности, а скомпонованное, организованное, законченное полотно. Впечатлению о произведении, именно как о картине, чрезвычайно помогает, даже с формальной точки зрения, если в ней есть единство идеи и если эта идея тоже достаточно глубока и в некоторой степени как бы исчерпана данной картиной. На мой взгляд только

наличие обоих этих условий дает нам в полном смысле слова картину. Но, разумеется, большое значение имеют также величина полотна и тщательность работы. Если даже первые два условия выполнены далеко не совершенно, но вы имеете перед собой очень большое и очень тщательно написанное полотно, вы, конечно, не сможете отнести его к области этюдов и скажете только, что эта картина имеет такие-то и такие-то существенные формальные и идейные недостатки.

Эпизоды из жизни и борьбы Красной Армии, которые сами по себе ярки, горячи, монументально потрясающи, выполняемые в больших полотнах, при требовании тщательности работы, не могли не толкнуть к картине самой своей необычайной мощностью. Конечно, на выставке имеются «рваные» картины, т. е. такие, в которых нельзя найти законченного построения, которые похожи на большую раскрашенную фотографию, вырванную из действительности. Есть в этом отношении вещи, которые представляются мне совсем неудачными, — например, «Гибель Чапаева» с высовывающимся из верхнего угла картины сапогом нападающего белого. Построение этой картины сумбурно, и на ее примере можно показывать, как не следует строить картину.

Тем не менее каждый художник стремился выбрать какой-то эпизод, какое-то значительное событие, старался показать его во всем главном и существенном, обнять, по возможности, целиком. Так получилось и известное единство живописной композиции, и единство идеи. На этом фоне развернуты батальные эпизоды и эпизоды военной жизни вообще.

Часто картины заслуживают особенного внимания по своей аранжировке, по своей режиссуре, по своим мизансценам. Я этим не хочу сказать, чтобы на всех таких картинах была заметна какая-нибудь искусственность, театральщина, — такой элемент весьма мало просачивается в произведениях выставки. Но положительной стороной многих картин является умение сгруппировать большое количество фигур социально-типичных и психологически-выразительных. Таковы, например, «Махновщина» Чепцова, «Узловая станция в 19-м году» Иогансона, «Заседание штаба Красной гвардии» Колесникова и немало других. В некоторых случаях удались очень широкие батальные картины. Своеобразно красива и стройна картина П. Кузнецова, некоторые вещи Грекова, «Захват танков» Владимирова и другие. Немало больших коллективных портретов, которые нельзя не признать за настоящие картины. Несколько сухо, но необычайно тщательно в смысле иллюзионизма сделано «Заседание Реввоенсовета» Бродского. Превосходен и живой коллективный портрет Журавлева. Последнее произведение интересно и по своей композиции. Эта группа пяти смеющихся фигур и головы их лошадей скомпонованы красиво, широко, четко. Несомненной картиной является также и коллективный портрет «Красных командиров» Яковлева. Внутренно родственна с коллективными портретами и сильная группа Богородского, с ними тесно связана картина Максимова «Матросы «Авроры».

Я должен все же сказать, в смысле конструкции картины, в смысле общего доминирующего в ней зрительного эффекта, в смысле умения привести к определенному строению сами краски молодые наши остовцы выдвинулись на первый план. Остовцы, конечно, смело отходят от действительности, и на первых порах это, может быть, не очень нравится большой публике. Но зато именно эта свобода от действительности, эта власть над своим полотном и своими красками дала им преимущество, как композиторам, и нельзя не отметить, как картину в самом подлинном смысле этого слова, такие вещи, как «Демонстрация французских моряков» Вильямса, как «Оборона Петрограда» Дейнеки, как «Взятие английского блокгауза» Пименова. Нельзя не отметить глубоко драматической и в то же время живописной картины Радимова «Люди в рогожах». Интересно сделана, в

обычной ее манере, картина Рянгиной. Имеется несколько удачных полуграфических портретов Кацмана. Я не собираюсь здесь перечислять все, что есть хорошего на выставке, и закончу только упоминанием о приятных и крепких, хотя и небольших по размеру, работах Юона.

Несколько особняком стоит громадное полотно Кончаловского «Купание коней красноармейцами». Многое не может не радовать в этой картине. Она монументальная, и эта монументальность не выродилась в пустоту. При своей огромной величине с начала до конца она жизнерадостна. Великолепные люди и великолепные животные, которых ласкает воздух и которые с удовольствием отдадутся сейчас ласкам воды. Вся картина стройна, спокойна, насыщена каким-то самодовлеющим бытием, при этом построенная по принципам, можно сказать, классическим. Картина выполнена со зрелым мастерством, в котором каждый мазок говорит о современной живописи и ее живейших достижениях. Это — вещь прекрасная, и неудивительно, что ее хотят послать на Венецианскую выставку, чтобы щегольнуть ею перед европейцами. Я думаю, что на выставке, где изображено столько ужасных столкновений человеческих страстей и сил, столько страданий и экстатических подвигов, эта спокойная и счастливая картина дает хорошую ноту, дает предвкушение того великолепного отдыха после боев и трудов, стремление к чему озаряет эти труды и бои. Но нельзя не отрицать вместе с тем и некоторой абстрактности этой картины. Если не сделать надписи «Красноармейцы, купающие коней», то можно, разумеется, написать и просто «Люди и кони». Сама по себе такая абстрактность, может быть, и не плоха, но она отразилась несколько на всем настроении картины. В ней есть какое-то равнодушие. Не равнодушие автора к изображенным прекрасным животным (потому что люди тоже взяты, как прекрасные животные), а именно равнодушие, присущее элементарным проявлениям природы, в разрезе каковых взят весь сюжет. Картина кажется холодной, она кажется напоминанием о вечных законах самодовлеющего бытия, в его, так сказать, аполитических и даже неразумных глубинах. Тут есть какая-то «слава жизни вообще», что-то от того приема, присущего очень и очень многим художникам пера, которым хочется подчеркнуть неправду человеческую, бросив после описания какого-нибудь кровавого эпизода фразу вроде такой: «а солнце вставало в полном своем великолепии, море волновалось, цветы благоухали, люди играли мускулами своего богатырского тела, медленно и спокойно вели радостно фыркающих лошадей купаться».

На выставке имеются, впрочем, и другие, совершенно мирные мотивы. Это — мотивы строительства, намеки на великий отдых после боев, послепобедные мотивы. Мастерски сделаны вещи Машкова, посвященные закавказскому строительству. Интересно большое полотно Моравова, посвященное Волховстрою.

Скульптура на выставке кажется мне менее значительной. Наибольшее внимание мое привлекли вещи Манизера, в которых есть жизнь и какая-то грация.

«Известия» от 24 марта 1928 г.

АХР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ В ВЕНЕЦИИ

Появились первые известия о Венецианской выставке. Они настолько интересны, с ними связано столько вопросов, что не будет преувеличением сказать, что для ахровской жизни это выступление на Западе имеет не меньшее значение, чем такие события этого года, как 10-я выставка и I съезд.

Выставки СССР на Западе до сих пор носили очень специфический характер. До сих пор они проходили под лозунгом показа Европе того, что у нас есть якобы «западного» и т. п., этим были сперва русские отрасли футуризма и кубизма, а потом русский «сезаннизм», и выставки носили в большей или меньшей степени соответствующий характер и организационно были в руках элементов, симпатизирующих так называемому «левому», а по существу бессодержательно-формалистическому искусству. АХР, «варварская», «СССРовская», «советского производства», казалась нашим эстетам-посредникам недостаточно культурной для «вывоза в свет», ее стыдились. Старым искусствоведам-профессионалам, Эфросам и Тугендхольдам, казалась абсурдной мысль, что по ахровской линии создается нечто, имеющее европейское значение.

10-я выставка АХР, посвященная Красной Армии, вызвала ожесточенную критику «эстетствующих», но она была слишком внушительным явлением, чтобы ее можно было обойти. Не послать на Запад самого интересного материала этого итогового года было нельзя. Тем не менее, АХР и на этой позиции был дан тяжелый бой. Пропагандисты советского искусства на Западе хотели везти туда персональную выставку натюрмортиста Штеренберга, согласны были показывать итальянцам московских парижан всех сортов, но только не АХР.

Центральный совет АХР был вынужден провести целую агиткампанию, обратиться к советской общественности с документально обоснованными указаниями, что Италии и Европе интересна подлинная жизнь первого социалистического государства, что ахровские картины действительно серьезные художественные произведения, которые, правда, не идут по линии вырождающегося западного искусства последних дней, но, тем не менее, европейски значительны и интересны.

Из-за каждой ахровской картины приходилось выдерживать бои с комитетом выставки. В этом комитете был ряд лиц, отрицательно расценивавших АХР.

Павильон СССР в Венеции выставил 123 живописные работы и 136 рисунков и акварелей (всего 259), из них после описанной борьбы было послано в Венецию с 10-й выставки АХР 12 работ, правда, работ большого размера.

Чрезвычайно интересны впечатления делегата комитета выставки т. Морица и сводка прессы, сделанная т. Терновцом.

Вот краткая сводка этих впечатлений (подробную см. прил. к «Правде» от 10 июня 1928 г. № 133).

Советский павильон имеет исключительный успех, даже не ожидавшийся организаторами. Целые массы посетителей, попадая на выставочный островок, первым долгом спрашивают: «Где большевистские картины?» Этими большевистскими картинами являются именно те работы, которые взяты с 10-й выставки АХР.

О посланных на положении авторов персональных выставок П. Кузнецове, Д. Штеренберге, Р. Фальке нет упоминаний (в сводке, сделанной Б. Т.). Говорят о Богородском, Ряжском, Радимове, В. Яковлеве, Петрове-Водкине, Модорове, Дейнеке и других...

Интересен отзыв Марциано Вернади в «Стампа»: «В русском павильоне

живопись выявляет усилия к моральному возрождению. Мы здесь стоим не только перед художественными ценностями, но также и общественными. Это стиль людей, которые после долгого блуждания во мраке стремятся прежде всего видеть со всей ясностью, собирают необходимые материалы для постройки разрушенного дома. И этот дом, по крайней мере здесь, на выставке, растет прекрасным и прочным, уравновешенным в своих формах, смелым и дисциплинированным в своих линиях. Здоровый смысл и врожденное моральное здоровье, — единственный оплот в судьбах народов, вновь получает преобладание».

Павильон СССР по посещаемости идет сейчас на первом месте; как видно, внутренне пустые формальные опыты не могут сейчас удовлетворить и буржуазного зрителя. Интересную подробность рассказал т. Мориц. Советские картины прибыли за 7 дней до открытия выставки снятыми с подрамников и без рам. Для того, чтобы проделать монтировочную работу, нужно было работать день и ночь. Итальянские рабочие выставки взялись за это дело с усиленным рвением, работали и днем и ночью и довели работу к сроку до конца. По приведенным фотографиям павильон выглядит стройно, четко и изящно. Многие из бывших противников АХР сами переоценивают свои позиции в сторону признания ахровского движения и ахровских работ.

Осенью в контакте с товарищами из Ассоциации революционных художников Германии (АРКД) задумана выставка ахровских работ в Берлине. Выставка АХР в Венеции послужит опытом выставок АХР за рубежом.

Из бюллетеня Информационного бюро АХР, посвященного I Всесоюзному съезду АХР. 1928 г.

ФИЛИАЛЫ АХРР, ОМАХРР

Ф. С. БОГОРОДСКИЙ

ФИЛИАЛЫ АХРР И ОМАХРР

Деятельность АХРР в центре Советского Союза — в Москве — не могла не затронуть провинцию, чутко прислушивающуюся ко всем новому, идущему из центра. Еще до полного укрепления Центр. АХРР организуются филиалы в Ленинграде, Казани, Саратове и т. д., своей работой как бы предугадывая организационные намерения АХРР.

Конец 1924 г. и начало 1925 г. проходят под знаком нарастания филиалов в различных местах СССР, — создаются уже свыше 10 филиалов, требующих планомерного руководства, со стороны центр. президиума. Летние поездки членов АХРР в 1925 г. дают повод к организации еще ряда филиалов в отдаленнейших областях СССР.

Некоторый опыт организации филиалов и обследование их создает возможность центр. президиуму наметить широкий план деятельности по руководству филиалами, и в октябре месяце 1925 г. конструируется Центр. Бюро филиалов АХРР.

Утвержденное президиумом АХРР «положение о филиалах» окончательно ликвидирует организационное кустарничество, и растущие филиалы начинают обретать ясность своего положения.

Центр. Бюро филиалов в своей первоначальной плановой работе ставило следующие задачи:

1) Массовая пропаганда идей героического реализма, лежащих в основе декларации АХРР, — путем организационного объединения работников изобразительных искусств по СССР на основе положения о филиалах.

2) Воспитание местных художников в духе революционной идеологии и направление их творческих сил по линии обслуживания культурных потребностей пролетариата и крестьянства.

3) Привлечение провинциальных художников к участию на всесоюзных выставках в целях:

а) учета художественных возможностей в области борьбы за реализм, свойственный нашей героической эпохе;

б) создания мощной фабрики культуры и приобщения к ней широчайших трудящихся масс (различного вида выставки новых типов).

Эти задачи, естественно, не охватывали все требования, возникающие в сфере изобразительного искусства, но первые камни в фундамент новой организации были, несомненно, заложены.

Клич, брошенный АХРР, нашел горячий отклик по всему СССР, и стягивание художников вокруг единой революционной идеи АХРР началось быстро и энергично.

Однако действия АХРР встретили ряд противодействий со стороны представителей так называемого «левого» искусства.

Это противодействие было, естественно, в силу того, что борьба направлений, течений и идеологии в искусстве базируется на экономике.

«Левые» со своей мелкобуржуазной подосновой в искусстве оказались выкинутыми из жизненной колеи, их искусство оказалось непонятным и ненужным даже передовой части пролетариата, несмотря на систематическое навязывание «беспредметничества» и т. д. в течение ряда лет предприимчивыми «лефами». И если «левое» формальное искусство привело к его омертвению и обезличиванию, то АХРР подчеркнула сущность изобразительного искусства, как крепкого орудия классовой борьбы. Знак вопроса, поставленный «левыми» в отношении «содержания» — АХРР был разрешен четко и прямолинейно: содержание определяет форму. Эта жизненная, современная содержательность, облаченная в реальные понятные формы, была определена потребностью нового, многомиллионного потребителя искусств в противовес желаниям меценатствующей буржуазии и мелкобуржуазной интеллигенции, ранее диктующей творчеству художника.

Ряд филиалов в течение своей деятельности претерпевал и претерпевает еще сейчас атаки со стороны «интеллигентствующих левых» и местных руководителей делами искусств, оставшихся по инерции в живых после футуристического диктаторства.

С ростом Центральной Ассоциации растут и филиалы АХРР, вбирающие в себя почти всех местных художников. Эти филиалы организуются чаще всего самостоятельно, благодаря колоссальному желанию войти в жизненное, крепкое объединение разрозненных художников. Филиалы АХРР при поддержке общественных организаций, несомненно, являются лучшими объединениями художников — работников индивидуального труда; вот почему филиалы растут стихийно, но ни в каком случае не ведя аналогичную профсоюзам работу, всецело понимая свои задачи, как задачи художественно-общественного порядка.

Впрочем, бывали и курьезы, сопровождающие организации филиалов. Так, например, одна из секций ИЗО провинциального Губрабиса запросила Центр. Бюро АХРР о разрешении ей переименоваться в филиал АХРР.

Нередко в АХРР обращаются местные губотделы Всерабиса за разъяснениями и содействием по организации филиалов, и весьма часто по инициативе местных филиалов организуются секции ИЗО профсоюза. Вхождение в филиал АХРР целиком всех членов секции ИЗО ряда губрабисов — обычное явление, говорящее о целесообразности объединения художников под знаменем художественной организации, имеющей определенные идеологические целеустановки.

Необходимо отметить, что руководителями филиалов являются чаще всего ответственные профработники, общественные деятели или члены ВКП(б).

По 1 мая 1926 г. организованы и функционируют 34 филиала, охватывающих свыше 650 художников (кроме Москвы), из них 100% членов профсоюзов и 8% членов ВКП(б). Кроме того, на Украине (Киев, Харьков, Полтава) организована АХЧУ (Ассоциация художников Червонной Украины) на договорных началах и с единой декларацией АХРР.

Филиалы существуют в следующих городах СССР: Ленинград, Казань, Саратов, Самара, Нижний Новгород, Астрахань, Ярославль, Кострома, Сергиев, Ростов-Дон, Рязань, Вятка, Уфа, Омск, Томск, Новосибирск, Великий Устюг, Владивосток, Свердловск, Калуга, Тамбов, Ташкент, Оренбург, Иваново-Вознесенск, Баку, Батум, Тифлис, Пятигорск, Кисловодск, Смоленск, Воронеж, Пенза, Чебоксары.

В стадии организации филиалы следующих 15 городов: Пермь, Тверь, Псков, Минск, Витебск, Иркутск, Якутск, Ставрополь, Севастополь, Чернигов, Житомир, Асхабад, Краснококшайск, Орел, Армавир.

Быстрый рост филиалов по всему СССР, естественно, затруднил организационные возможности АХРР, как организации РСФСР, и лишь постановлением Совнаркома СССР от 17 марта 1926 г. за № 153 АХРР получила право деятельности и открытия своих отделений по всей территории Союза ССР.

Бегло просматривая деятельность филиалов АХРР, необходимо отметить следующие моменты: почти всюду организованы художественные студии и производственные мастерские, художественные выставки с передвижением их в фабричные районы, установлена связь с Истпартом по оборудованиям и созданиям музеев революции, организованы рабочие кружки ИЗО, уголки Ленина в различных клубах и т. д. В ряде городов открыты художественные школы, установлена связь с художественно-литературными обществами и с научно-краеведческими организациями и т. д.

В цифровых данных: за истекший сезон организовано 28 художественных выставок, организуется свыше 30 летом и осенью, при филиалах открыто 23 студии, положено начало организации 10 музеев.

Эти данные далеко не исчерпывают все начинания филиалов, выросших, по существу, только за последнее полугодие. Крепко налаженная связь с местами путем бюллетеней (в будущем журнала), писем и объездов, несомненно, в скором будущем укрепит филиалы, углубив тем самым работу всей АХРР, идущей к намеченной цели твердо и неуклонно.

II

Необходимо кратко остановиться и на истории возникновения организации ахрровской молодежи (ОМАХРР).

Инициатива в этом отношении всецело принадлежит художественной молодежи Ленинграда (Академия художеств и Техникум).

В то время, как во Вхутемасе сторонники АХРР исчислялись единицами, и наиболее страстные выступления против АХРР были связаны с молодежью Вхутемаса, в Ленинграде объединилась группа художественной молодежи (Гингер, Сосновский, Блажиевич и т. д.) и взяла на себя почин раскачки художественных вузов от лефизма в сторону чистого станковизма. Борьба была напряженная, ахрровцы были в Академии в глухом «подполье», но самая черновая, важная и ответственная подготовительная работа ими была выполнена.

Е. А. Кацман в своих воспоминаниях «Как создавалась АХРР» ярко рисует, какую обстановку встретила АХРР в Академии художеств. Здесь следует только отметить, что первая мысль об организации «рабхудов» (рабочих-художников) параллельно рабкорам была осуществлена ленинградскою художественною молодежью, которая в ряде крупнейших ленинградских фабрик и заводов повела работу по отысканию и художественному воспитанию рабочих-самородков. Этот опыт был затем при помощи МК партии проделан в Москве центральной АХРР и дал большие результаты.

Всем памятно отношение Ильича к Вхутемасу. На вопрос о его впечатлении от посещания Вхутемаса, Ильич ответил: — «Ребята хорошие, но чорт знает, чему их там учат»... Более лаконичное и четкое определение трудно подыскать, и борьба за новую художественную школу была и есть борьбой нелегкой. Перелом в среде художественной молодежи обозначился только после седьмой выставки АХРР. Во Вхутемасе была образована ахрровская ячейка, проделана большая организационная и культурная работа; очень много дали летние поездки 1925 г. по СССР.

Осенью организационные формы уточнились, было выработано положение об «ОМАХРР» (так была названа новая организация), установлена

связь с молодежью Ленинграда. В основу «положения» была установлена широкая самодеятельность молодежи, решившей работать под ахрровским знаменем.

Параллельно организации филиалов по СССР начали развертываться и ячейки ОМАХРР в СССР. Сейчас более 1000 членов ОМАХРР (25% членов ВЛКСМ). На этом пути воспитания ахрровской смены чрезвычайно много трудностей, и далеко не гладко идет эта самоорганизация молодежи; нельзя не забывать,[1] что часть молодежи в годы засилья «Лефа» в искусстве была искалечена и изуродована в художественной школе. Перед АХРР стоит серьезнейшая задача: борьбы за художественную молодежь.

Назревает необходимость в организации специальных конференций ОМАХРР. Над этим работает молодежь АХРР. Вопрос об ахрровской молодежи есть вообще вопрос о всей молодежи СССР в целом; на фронте изобразительного искусства этот вопрос осложнен целым рядом причин, порожденных общим положением и состоянием искусства в СССР, но при всей своей сложности вопрос этот касается главнейшей задачи молодежи — учиться. Об этом просто и твердо напомнил В. И. Ленин в своей речи на 3-м Всеросс. съезде РКСМ 2 октября 1920 г.

«Задачи молодежи вообще и союзов коммунистической молодежи и всяких других организаций в частности можно было бы выразить одним словом: задача состоит в том, чтобы учиться»...

Эти слова вождя трудящихся определяют с гениальной простотой и силой и основные задачи ОМАХРР — этого «комсомола АХРР».

---

[1] Сохраняется стиль документа. — *Ред.*

Цит. по сборнику «4 года АХРР». М., 1926 г.

ЦИРКУЛЯРНОЕ ПИСЬМО ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА АХР ФИЛИАЛАМ, ВСЕМ ЧЛЕНАМ И КАНДИДАТАМ АХР

Дорогие товарищи!

Первый период деятельности АХР охарактеризовался как период собирания распыленных одиночек художников в единую организацию, силы которой должны быть направлены на служение революции, на содействие пролетариату в его героической борьбе с классовыми врагами.

Мы объединились по признакам реалистического изображения сюжетов революционного содержания, ставя первым условием **понятность форм художественного языка широким массам**, чтобы, таким образом, противопоставить себя нашим противникам, которые под лозунгом «искусство для искусства», или «борьба за культуру в изоискусстве» либо старались быть аполитичными или зачастую «протаскивали» чуждую идеологию, т. е. допускали культурное обескровление борющегося рабочего и крестьянина, что не менее опасно, нежели прямые блокады и военные интервенции.

В это время выступление АХР обозначало революционный акт.

Идя этим путем, мы создали художественную организацию, свидетельствовавшую своими произведениями, выставками и общественной работой

об искреннем желании и способности художников служить пролетарской революции.

Это был наш первый идеологический и организационный этап.

Усиливающийся рост социалистического строительства, ведущий за собой быстрый общекультурный подъем широчайших масс трудящихся, ставит перед нами, художниками революции, как идеологическими выразителями через наши изобразительные произведения (устремлений передового авангарда этих масс) следующую очередную задачу: пересмотреть весь наш технический багаж знаний и средств так, чтобы он соответствовал тем требованиям, с которыми встречаемся при решении проблем культурной революции, т. е. переустройства всей нашей жизни и быта на новых, лучших, более совершенных началах.

Должна быть объявлена решительная война всем пережиткам прошлого, тормозившим развитие искусства революции, анархическому индивидуализму, политической безграмотности или отсталости, художническому эпигонству и пассивному отражению явлений жизни и событий.

Мы, ахровцы, должны быть с передовыми бойцами борющегося пролетариата, каждое наше произведение должно быть вкладом или цементом, скрепляющим части социалистического строительства.

Вся наша деятельность должна быть направлена так, чтобы, организуя чувства, мысли и волю борющегося класса, под руководством боевого авангарда этого класса — Коммунистической партии, *поднимать* ведомые ею широчайшие массы рабочих и крестьян для дальнейшей работы и строительства.

Для достижения успеха в исполнении этой задачи необходимо, чтобы каждый филиал АХР и каждый ахровец теснее связались с местами, ячейками и органами ВКП(б) на местах, профсоюзными и политпросветорганизациями для получения *местных конкретных заданий* — при содействии этих организаций узнать нужды рабоче-крестьянских коллективов, клубов, изб-читален и т. п. учреждений. После этого *составить календарный план своей деятельности на текущий год* (до 1 мая 1929 г. включительно).

Кроме общегодичного плана выставок каждого филиала должен быть составлен реальный план работы по внутриахровским разделам: 1) общественно-политическим, 2) научно-художественным (студийным) и 3) марксистским искусствоведческо-критическим кружкам, организация которых для каждого филиала АХР должна быть поставлена в порядок дня как *обязательная*.

Особым разделом в работе филиалов АХР должна стать общественно-художественно-просветительная работа, через клубы при фабрично-заводских предприятиях, дворцах труда, избах-читальнях и т. д., для которой выделить наиболее активных членов АХР, привлекая сочувствующих декларации АХР писателей, критиков и искусствоведов для пропаганды изоискусства и его усвоения массовым зрителем в марксистско-критическом освещении.

Таким образом, мы достигнем того, что искусство будет *понято* массами, а стало быть, увеличатся и расширятся кадры потребителя нашего производства.

Здесь приходится указать, что ведшаяся за истекшее время работа среди ахровской молодежи (ОМАХР) и попытки выявления художников-самоучек самородков (из среды рабочих и крестьян) были далеко не на высоте поставленной задачи, разрешаясь в некоторых филиалах «случайно», без системы и плана лишь отдельными товарищами, без систематического руководства правления филиала, а в иных просто — отсутствовали.

Центральный совет АХР обращает внимание всех товарищей членов АХР на этот вопрос и будет настаивать на должном к нему внимании, так как это есть путь дальнейшего пополнения наших рядов.

Вопрос о повышении профессиональной квалификации каждого нашего товарища — сугубо важный вопрос. Здесь необходимо продумать и проработать план повышения качества не только наших произведений, но и всей нашей работы по всем разделам деятельности АХР и усиления инициативы согласно местным условиям.

Центральный совет АХР принимает меры к оказанию помощи местам, возбуждая ходатайства в соответствующих центральных учреждениях (одновременно включая в смету наступающего бюджетного года с 1 октября специальный раздел).

Одним из видов помощи и проверки будет служить намеченная в этом году выставка лучших произведений местных работников в Москве, путем отбора их на выставках филиалов.

Одновременно с настоящим письмом рассылается ориентировочный список тем, выработанных АХР совместно с Музеем революции СССР, к предполагаемой ко времени XII годовщины Октября выставке «Революция и культура», которая будет подготовляться путем широкого конкурса эскизов на получение поддержки по исполнению самих произведений.

Призывая всех ахровцев и сочувствующих этому начинанию, Центральный совет АХР обращает внимание товарищей на то, что общественно-художественная работа наша, участие художников в социалистическом строительстве заключается не только в писании тематических картин, но и в участии в повседневной работе оформления быта, особенно революционных празднеств (7—10 ноября, день МЮДа. Международный женский день, 1 Мая и т. д.), выдающихся местных событий, съездов, конференций, кампаний по ликвидации неграмотности, Осоавиахима, «Праздник урожая», с.-х. выставки и т. д.; работа в клубах, избах-читальнях и т. п. представляет не менее важную задачу.

Здесь дожно быть обращено достаточное внимание на возможности применения и использования — всех родов и видов так называемого производственного искусства (полиграфическая промышленность, керамика, обработка дерева, металла, текстиль и т. п. области применения художественного труда в области индустрии и техники). При каждом филиале, по мере возможности, необходимо организовать ячейки работников всех специальностей.

Московский Губернский совет профессиональных союзов выразил принципиально согласие на ассигнование специальных средств по премированию проектов художественных украшений клубов, уголков и предметов быта, для издания лучших из произведений этого порядка особыми альбомами.

Центральный совет АХР обращает внимание местных филиалов на недостаточное развитие до сего времени инициативы мест по предложениям издательству АХР для издания всевозможной массовой художественной литературы (лубки, плакаты и проч.).

Редколлегии издательства приходится, находясь в Москве, придумывать темы, в то время как товарищи в филиалах лучше знают бытовые потребности и нужды мест (особенно при работе среди национальных меньшинств).

Рекомендуется быть в этом разделе более настойчивым в отношении к руководящему аппарату издательства АХР.

Происходившая в Москве с 12 по 20 июня с. г. конференция педагогов художественных техникумов показала, что недостаточен контингент членов АХР, вовлеченных в эту работу, а в иных случаях (например, в Рязани)

филиал не сумел вовлечь педагогов местного техникума в работу филиала АХР.

В иных местах наблюдается организационный антагонизм, что является совершенно недопустимым явлением.

В отношении других художественных группировок и отдельных художников, стоящих идеологически близко к программе АХР (см. обращение ко всем художникам), необходимо вести линию сближения и товарищеской поддержки. Дóлжно помнить, что в предстоящем федерировании художественных группировок АХР должна быть инициатором, а в федерации занять должное место и политическую роль.

Необходимо готовиться к предстоящему всесоюзному съезду художников, который намечен ЦК Всерабиса на осень этого года.

Изложенное является основными директивами съезда АХР, которые совет АХР возложил для проведения на секретариат.

Выражая полную уверенность в успешном проведении в жизнь изложенных положений и в дальнейшем более тесной и крепкой нашей взаимной связи, Центральный секретариат просит присылать планы работ для согласования и включения соответствующих разделов в смету (для утверждения на пленуме Центрального совета в конце сентября с. г.) заблаговременно, т. е. по учебным планам до 1 сентября, а по остальным разделам — не позднее 15 сентября.

По поручению Центрального совета АХР — горячий товарищеский ахровский привет.

Ответств. секретарь Центрального совета АХР

(Киселис)

Из бюллетеня Информационного бюро АХР, посвященного I Всесоюзному съезду АХР. 1928 г.

РАБОТА ОМАХР ЗА ПЕРВУЮ ПОЛОВИНУ 1928 г.

Помещая настоящую статью о работе ОМАХР за первую половину 1928 года, Центральный президиум ОМАХР останавливается лишь на ударных пунктах своей работы. Более подробное и глубокое освещение всех вопросов будет сделано позже в связи с подготовкой конференции ОМАХР.

1-я выставка ОМАХР, на которой был сосредоточен центр внимания президиума и избранного собрания Выставкома, показала большие достижения в художественной и организационной работе ОМАХР и имела большое общественное значение, о чем соответствует ряд отзывов советской печати.

Задача выставки заключалась в следующем:

А) Показать советской общественности, что АХР имеет свой резерв.

Б) Дать отчет перед советской общественностью, чему ахровская молодежь научилась за три года.

В) Получить общественный корректив в деле воспитания нового художника.

Основной задачей выставки также было выявить достижения молодежи не только в области станкового искусства, но и в области искусств, связан-

ных со строительством и производством и установить их взаимную связь. Так, на выставке были отделы: станковой и монументальной живописи, текстиля, графики и скульптуры. На выставке по техническим причинам отсутствовал керамический отдел. Наличие на выставке отделов монументально-стенной живописи и текстиля было отличительной особенностью выставки ОМАХР. Это совершенно новое явление в жизни художественных обществ дает толчок в достижении изоискусства. Мы можем с уверенностью сказать, что структура 1-й выставки ОМАХР по существу является прообразом будущих, нового типа выставок.

Через выставку прошло большое количество зрителей, из которых большинство было приглашенных рабочих с производства. Анкеты, заполненные посетителями, дают большой материал по изучению нашего современного зрителя. Кроме отзывов об отдельных работах молодых художников, о 1-й выставке ОМАХР помещены статьи и отзывы в газетах «Правда», «Известия», «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Молодой ленинец», «Читатель и писатель» и в журналах «Красная нива», «Революция и культура». Почти все авторы статей выражают особенный интерес к отделам монументальной живописи и текстиля, как к новому явлению. Отмечалась, как положительное начинание, организация выставок с производственно-художественными отделами. Внимательное отношение и интерес организаторов выставки ОМАХР к рабочему зрителю были отмечены советской печатью. В целях наибольшего продвижения и внедрения искусства в рабочую среду, лучшая часть выставки была продвинута на завод «Красный богатырь» и приурочена к празднованию 1 Мая.

Несмотря на то, что все участники выставки являются учащимися художественных учебных заведений, выставка выявила в нашей организации достаточно сильное формально культурное ядро и показала, что она не застывает на пассивном подражании методам и образам, созданным художниками предыдущих поколений, ищет новых путей, связанных с нашей современностью.

Наряду с этим выставка вскрыла ряд недостатков. Основным недостатком следует признать слабую организацию подготовки к самой выставке. Например, не были разработаны темы, в результате чего большой процент работ носил чисто формалистический характер при сравнительно малом выявлении содержания нашей действительности. Это, конечно, объясняется еще тем, что все участники выставки связаны со школьной учебой.

Вторым важным моментом нашей работы была подготовка к съезду АХР и самый съезд. И еще до выставки, и в особенности после нее, в президиуме назрел целый ряд вопросов, волнующих организацию. Вопросы эти были следующие:

1. О вхождении в АХР омахровцев, кончивших свою учебу.
2. О вызванных жизнью некоторых несоответствиях в структуре АХР и ОМАХР (охват ОМАХР производственных секций и отсутствие таковых в АХР).
3. О новых течениях в АХР.
4. Вопрос об отношении к обществу «Октябрь».

Еще до съезда на ряде собеседований с секретариатом АХР все эти вопросы подробно обсуждались. Следует указать, что и внутри АХР они также назрели и при совместном обсуждении по всем вопросам было достигнуто полное единогласие.

В последнее время в ОМАХР образовалась значительная группа молодежи, кончающая вузы, среди которой вопрос о переходе в АХР стал актуальным. Переход осложнялся тем, что среди этой группы была значительная часть монументалистов, для которых производственная среда (архитек-

тура, скульптура и др.) является жизненной. Также дело обстояло и с текстильщиками.

Старая декларация АХР, принимая во внимание период ее возникновения (борьба за станковую тематическую картину), не могла предусмотреть дальнейших форм развития АХР. Организация подобных секций не стояла ни в плане, ни в программе АХР. Фактически до съезда АХР представляла собой организацию художников-станковистов. Таким образом, рост ОМАХР в сторону объединения вокруг себя всех отраслей изоискусства, естественно, поставил вопрос перед АХР и ее съездом о расширении поля своей деятельности и включении необходимости охвата собой искусства, связанных со строительством и производством.

Съездовская декларация АХР открывает новую полосу в развитии организации тем, что оформила и привлекает новые отряды художников, связанных с производственным изоискусством, и этим самым обеспечивает вхождение подобных групп из ОМАХР.

Большинство омахровцев, будучи воспитанниками новой школы и тесно связанные с ней, при переходе в АХР нуждалось в обеспечении для себя условий для дальнейшего свободного своего развития в области формально культурных исканий. Необходимо было дать внутри АХР мощный толчок для развития в ней формально культурных течений. Необходимо было создать такие условия, точно формулируя их в декларации, чтобы борьба против голого формализма не переходила в борьбу против формальных исканий, связанных с новым содержанием, и чтобы содержание часто не понималось как пассивно-натуралистическое, чисто созерцательное восприятие нашей эпохи. Все эти вопросы до съезда не были достаточно разработаны и сформулированы. Были неясны, неразработаны дальнейшие пути и перспективы развития АХР. Придерживается ли АХР одного определенного формального течения, или она дает полную свободу развития у себя различных формальных уклонов в пределах реализма? Это было неясно как для ОМАХР, так и для части АХР.

Новое общество «Октябрь», в состав которого входит сравнительно большое количество партийцев и принявших декларацию, во многом сходную с ахровской, но в которой роль искусств, связанных с массовым производством и архитектурой, особенно выделяется. Именно последняя сторона декларации «Октября» заставила призадуматься омахровцев-производственников над возможностью сотрудничества с этой организацией. Ахровский съезд в своей декларации, представившей возможность художникам-производственникам входить в АХР, этим самым предрешал вхождение группы ОМАХР всех секций.

14 членов делегатов ОМАХР участвовало на съезде АХР. Все вышеупомянутые вопросы, выдвинутые молодежью, обсуждались с активнейшим участием наших представителей, что в значительной степени и определило лицо съезда. Все эти вопросы были решены положительно и нашли свою формулировку в декларации АХР.

Создание новой декларации и разрешение волнующих молодежь вопросов дало возможность ей войти в АХР. В конце съезда группа ОМАХР в составе 35 чел. подала мотивированное заявление о вступлении в АХР, и на первом пленуме совета все эти товарищи были приняты в АХР в действительные члены АХР и часть кандидатами (заявление группы печатается в этом же номере бюллетеня). Из этой же группы молодежи съезд ввел ряд членов в состав совета и одного в секретариат.

Учитывая опыт организации 1-й выставки ОМАХР, ее положительные и отрицательные стороны и исходя из решения съезда АХР, президиум ОМАХР приступил к организации 2-й выставки. Президиум решил по-

святить эту выставку 10-летнему юбилею комсомола, строго увязав в ней тематическую и формальную стороны. Основная задача этой выставки — выявить изобразительно жизнь комсомола, его революционный энтузиазм и героическую борьбу с врагами на военных фронтах и в хозяйственном социалистическом строительстве.

В настоящее время при музее Красной Армии создана выставочная комиссия из представителей ОМАХР, музея Красной Армии, ЦК комсомола, ПУРа и Истмола. Этой комиссией разрабатываются темы, готовятся к ним соответствующий литературный и другие материалы, изыскиваются средства для технического осуществления данной выставки.

Выставка откроется в мае 1929 г., к октябрю же 1928 г. все участники должны представить в комиссию свои эскизы. Таким образом, все члены ОМАХР московской организации в течение лета будут собирать материал и работать над заданной темой, делая эскизы и композиции.

Проводя работу такого характера по Москве, Центральный президиум ОМАХР обращается ко всем своим филиалам со специальным инструктивным письмом об организации подобного рода выставок на местах. Им будут разосланы темы, разработанные Центр. выставочным комитетом. Кроме этого, самим филиалам необходимо связаться в этой работе с местными комсомольскими организациями с целью получения исторического и современного материала из жизни местного комсомола.

Новая декларация АХР намечает дальнейшие пути нашего развития, вопросы учебы и изучения, небывало насыщенного революционным содержанием Страны Советов, являются главным[1]. Со всем задором и страстностью, свойственной революционной молодежи, необходимо взяться за преодоление этих заданий для успешного завершения выставки 10 лет комсомола.

Центральный президиум ОМАХР

Из бюллетеня Информационного бюро АХР, посвященного I Всесоюзному съезду АХР. 1928 г.

[1] Сохраняется стиль документа. — *ред.*

I СЪЕЗД АХРР

ЗАДАЧИ ИСКУССТВА

Речь тов. Ем. Ярославского на I Всесоюзном съезде АХРР

Я не учился ни в какой художественной школе, никаких художественных работ у меня нет, которыми я мог бы похвастаться даже перед близкими друзьями, но, вместе с тем, не было такого момента в моей жизни, когда бы я не сознавал, что искусство — это вовсе не барская прихоть, а что оно должно быть достоянием масс, что массы должны овладеть всеми высшими достижениями искусства.

Когда в голодные годы ставился вопрос о закрытии Большого театра, то Владимир Ильич и в это тяжелое время считал, что закрывать Большой театр нельзя. А ведь это — обломок старого искусства, обломок прошлой культуры, который почти не изменился еще и до сих пор. Однако Владимир Ильич считал необходимым сохранить этот театр, и у нас не было тогда людей, которые бы сколько-нибудь серьезно спорили против сохранения Большого театра.

Я этот пример привел для показа, что мы, большевики, разрушители старого общества, переступившие все пороги, которые стояли на пути к социализму, не боявшиеся никаких преград, вовсе не думали, что сможем сразу, по какому-то мановению, создать свою пролетарскую, свою социалистическую культуру, не используя огромного накопленного до нас опыта и не проработав его, как это нужно, в интересах социалистической революции. Этим в значительной степени определялось наше отношение к наследству и художественным силам и в области литературы и в области изобразительного искусства. Правда, были группы художников из этих областей, которые думали, что быть революционными — значит надо так «подладиться», чтобы то, что они делают, ничего общего не имело, по крайней мере по своей форме, с тем, что было до революции, лишь бы сделать почудней, как-нибудь по непонятней и поразмашистей. Это называлось у них «революционным искусством».

Когда мы приступили к собиранию художественных сил, то, конечно, чрезвычайно трудно было поставить вопрос так: давайте выделим в искусстве то, что есть истинно пролетарского, а остальное отрежем. Это было бы абсолютно неправильно, потому что тогда мы поставили бы искусственную стену между зачатками только что пробуждающегося пролетарского искусства и тем огромным художественным опытом прошлого, который пролетариат должен переработать для себя. А у нас были товарищи, которые говорили: «Зачем вам брать попутчиков, вам надо их отбросить, это — люди ненадежные».

Однако партия решила не так. Этот вопрос очень много обсуждался у нас. На этой почве были и свои уклоны и в направлении богдановщины и в направлении полной беспринципности. Мы не должны также забывать,

что в нашей стране пролетариат, который является гегемоном в революции и гегемоном в социалистическом строительстве, составляет меньшинство, и задача наша заключается в том, чтобы этот пролетарский авангард имел крепкий союз с многомиллионной массой трудящегося крестьянства.

Точно так же задача и в области искусства заключается в том, чтобы пролетариат вел за собой эти крестьянские массы.

Как же мы можем не допустить в искусстве, чтобы художник пытался отобразить эти крестьянские настроения — это было бы совершенно неправильно. Я помню, в одном из сибирских журналов — «Сибирские огни» — часть товарищей говорила о том, что нельзя помещать стихи Ивана Егоршина потому, что он — крестьянский поэт. Но можем ли мы отталкивать «крестьянских» поэтов только потому, что они не вполне еще прониклись задачами пролетарского искусства? Огромная и трудная задача наша — заставить их работать рука об руку на благо пролетарской революции. Но этого нельзя достигнуть, если мы оттолкнем наших крестьянских поэтов и художников. Вот откуда вытекает у нас в основном пестрота художественных объединений и направлений.

АХРР возникла в период революции, и этим объясняется до известной степени пестрота АХРР. Пока на теперешней стадии это не недостаток АХРР, а ее достоинство, так как АХРР сумела с самого начала объединить большое число художников на актуальных задачах нашего строительства, не на беспринципности, а на огромной важности принципах пролетарской революции.

Художник должен дать то, что нужно революции, художник должен дать искусство для масс, а не какое-то оторванное от масс и их борьбы искусство. На этом ведь АХРР и строила свою работу. По сути дела, работа АХРР вначале была настоящим бунтом.

В прошлом были выставки, по которым мы, люди непросвещенные, ходили в полном недоумении: что же это нам показывают? Тогда нам говорили, что мы не доросли, что мало ли чего мы не понимаем, например, не понимаем же мы сложных машин и т. д. Нам говорили: «Пройдет несколько лет, мы поднимем вас до себя, и вы поймете». Это обрекало нас, людей, не воспитанных в эстетических кружках и школах, людей, не прошедших никакой художественной школы, это обрекало нас вместе со всей пролетарской и крестьянской массой, с которой мы работали, на то, что искусство — это дело, нам чуждое, это дело узкого круга людей, искусство — для немногих. Это было несколько лет назад. Когда же сейчас встречаешь такое отношение, когда спустя 11 лет после Октябрьской революции говорят то же самое, то что же нам делать? Нас это возмущает.

Вот отзыв о выставке к 10-летию Октября в журнале «Советское искусство». Статья Игнатия Хвойника «Отчет о выставке гос. заказов к десятилетию Октября». Здесь говорится:

«Совершенно особняком не только от этих работ, но и от всех работ живописного отдела выставки стоит Тышлер со своей сюитой Махно. По своеобразию оригинального, неповторяемого остро-терпкого лица, по неожиданности зигзагов творческого воображения, по яркости индивидуальной манеры — Тышлер, несомненно, самый нешаблонный, самый субъективный из всех наших художников. Образцы махновщины, ее жестокости и разгула даны в необычайно прихотливых композициях, столь же фантастических, сколь и жутких. Никакого современного фона, никакого бытового окружения, привычного и знакомого, на этих картинах, конечно, не имеется, как нет их и в лицах и в костюмах тышлеровских персонажей. О соблюдении исторической верности, конечно, нельзя и говорить — центр тяжести в этих картинах, как и во всем творчестве Тышлера, в неожиданно остром, мучительно напряженном приеме раскрытия

конденсированного образа, всегда условно синтетического. «Махновщина» Тышлера выпадает, конечно, из строя обычного восприятия большинства зрителей: Тышлер — художник для немногих. Но по яркой необычайности разработки темы «Махновщина» невольно запоминается зрителям».

Вот и поймите — ругает журнал Наркомпроса РСФСР Тышлера или хвалит? Как будто хвалит. Выходит — все остальное не заслуживает особого внимания, а вот Тышлер особо выделяется.

Чего тут у Хвойника только не нагорожено — и «синтетические образы», и «остро-терпкое» что-то такое — одним словом, особенное, совсем не похожее на все остальное и, главное, «его картины выпадают из обычного восприятия зрителя: Тышлер — художник для немногих».

Что же нам нужно? Нужны нам художественные произведения для немногих, которые понятны Тышлеру и узкому кругу его поклонников, или нужно нам искусство, которое понял бы красноармеец, рабочий, крестьянин, которое учило бы его чему-то, поднимало бы. А к чему зовет рабочего, крестьянина картина, которой он не понимает, и к чему поднимает его картина, которой он не чувствует, что может организовать такое художественное произведение?

Самое большее, что сможет организовать такое искусство, это — кружок эстетов, кружок людей определенного направления или, вернее, определенного искривления.

Я думаю, что АХРР была права, когда она с самого начала поставила вопрос так — искусство должно быть понятно массам и понято массами. Тут товарищи спорят — быть понятным или быть понятым, считают, что это большая разница. Да уж если вы, товарищи, не хотите вилять, а хотите сделать, чтобы искусство было понятно, то, конечно, оно будет понято. А если вы его сделаете непонятным да захотите, чтобы оно было понято, то как же оно будет понято?

Что так всполошило многих против АХРР?

Говорят, что АХРР использует исключительно монопольное положение организации, пользующейся государственными заказами. Конечно, то обстоятельство, что АХРР получила некоторые государственные заказы или часть государственных заказов, имеет известное значение для наших художников и даже большое значение, потому что они могут жить сейчас сколько-нибудь обеспеченно только за счет социального заказа, а этот социальный заказ теперь главным образом государственный. Но вот я недавно зашел в Третьяковскую галерею — а не был я там несколько лет, — пришел туда и все осмотрел — где же Октябрьская революция? Где же то, что мы пережили? Разве Третьяковская галерея не приобретала картин?

Говорят, что приобретала. Я читал даже в газете — картины сложены штабелями. Не знаю, может быть, это новый способ расстановки картин — штабелями, во всяком случае, я не видал там ни одной картины художников АХРР. Может быть, есть они где-нибудь в этих штабелях, но на стенах я не видел ни одной.

Я ходил с двумя рабочими, которые меня просили немножко им рассказать о картинах. Я не знал, что там нет ни одной картины о революции, что в самой большой картинной галерее Москвы мы не увидим ни одной картины, отображавшей Октябрьскую революцию. При чем же тут монопольное положение АХРР? Я считаю, что это незавидная монополия на то, чтобы тебя третировали, как нечто низменное, недостойное «храма искусства».

Ахрровцам приходится пробивать себе пути в другие картинные галереи, куда идет новая масса, новый зритель, например, в музей Революции, служить той работе, которая там ведется, огромной общественной работе. Я думаю, что в этой борьбе против АХРР, которая ведется на

страницах газет и даже в Комакадемии, где эту борьбу поддерживают некоторые наши товарищи, выявляется до некоторой степени возмущение против того, что масса незнакомых людей, не владеющих хорошо художественным мастерством — люди «без имени», а среди ахрровцев есть много молодых художников, которые мастерством по-настоящему еще не овладели, хотят дать совершенно новое, революционное искусство, выдвинуть содержание революции в искусстве на первый план, тогда как их до сих пор учили — «не важно, что изображать, а важно, как изобразить». Не странно ли при этом, что крайнее правое крыло, не приемлющее совершенно Октябрьской революции, сходится с самым крайним левым крылом, которое видит в АХРР народничество, попутчиков, сменовеховцев и еще многое страшное.

В последнее время, в особенности в связи с выставками АХРР, выставкой Красной Армии, эти нападки возобновились решительно всюду. Какой журнал ни возьмешь, наркомпросовский или другой, везде нападают на ахрровцев. Получается даже какое-то странное противоречие. В журнале ленинградского губполитпросвета «Жизнь и искусство» печатаются статьи, которые совершенно расходятся с линией всех руководящих в Ленинграде организаций, печатаются статьи с очень резкими нападками на АХРР.

А вот напостовцы. Мне говорил, например, товарищ из журнала «На литературном посту», что хорошо было бы, если бы кто-нибудь из ахрровцев дал хорошую статью об этой выставке к 10-летию Красной Армии, а, вместе с тем, в том же журнале печатается статья, направленная против АХРР. В «Рабочей Москве» то же самое. Критик, который недоволен этим направлением реалистического искусства, уже всюду выступил против АХРР. Создается такое впечатление, что почти вся советская печать настроена враждебно против АХРР, что АХРР это — что-то антисоветское. Я искал во всей этой критике каких-нибудь положительных черт. А что же делать, а как делать? На это наши критики членораздельно ни одного звука не произнесли.

В газете «Читатель и писатель» я вычитал из статьи т. Курелла такие положительные черты:

«Пролетариат благодаря Октябрьской революции стал субъектом истории. Он взял в свои руки Советскую страну, он собирается завоевать весь мир и вывести человечество из царства необходимости в царство свободы.

И этого он добьется не своей гуманностью или «красотой», это совершат не те «интересные» типы с выразительными лицами мясников-героев, которых так любит изображать художник-мещанин. Нет, пролетариат сделает это благодаря тем особенным качествам, которые ему присущи: массовость, организованность, планомерность, коллективизм и солидарность.

Вот те качества, которые отделяют авангард пролетариата — нового хозяина мира — от всех предыдущих «хозяев». И эти великие принципы в практике пролетариата как строителя общества и культуры разве не должны найти отражения в искусстве? Содержание и форма нового искусства не должны разве меняться под их влиянием?»

Где же то направление художников, где та организация художников, которая отразила бы все это — «массовость, организованность, планомерность, коллективизм, солидарность» и пр. и пр.? Есть такое объединение? Я думаю, что если оно где есть, то наиболее яркие и полные попытки отображения всего этого есть только у АХРР. Вы не найдете этого у тех индивидуалистов, которые пишут непонятные для нас картины, изображают вещи, которые не могут быть поняты массами, вы не найдете этого у людей, которые влюблены в пейзаж и не видят, что прошло почти одиннадцать лет величайшей в мире революции.

Выставок у нас сейчас много, даже больше, кажется, чем художественных

направлений, но жизнь и борьбу пролетариата они меньше всего отображают. А АХРР дает эту борьбу пролетариата. Она заставляет своих художников серьезно и тщательно работать над темами пролетарской революции, гражданской войны. Да и удивительно было бы, если бы это было не так. Среди ахрровцев есть масса художников, которые сами совершали революцию. Это не с неба свалившиеся люди, не Иваны Непомнящие, а люди, которые выросли из революции. АХРР выросла из революции. Конечно, то, что сделала до сих пор АХРР,— это только начало.

Заслуга АХРР не только в том, что она собрала большое количество художников, не только в том, что она уже теперь собрала целый ряд исторических документов, дала эти исторические документы в художественном изображении. Заслуга АХРР в том, что она содержание пролетарской революции поставила своим девизом. Это — труднейшая задача, но главным образом ее АХРР должна проводить в своей работе. Она должна вокруг себя сгруппировать возможно большее число художников революции, нужно уметь и стариков переломить, заставить работать для революции, во имя революции. По-моему, у нас имеется целый ряд спецов, которые в области техники все же поняли, что социалистический строй дает такой простор строительству, о каком они не могли даже мечтать. А художник разве из другого теста сделан, что он не поймет в конце концов этого? Правда, у художника больше индивидуалистических настроений, оттенков и т. д.— машина больше организует человека, чем кисть, у художника корней для индивидуализма больше, чем у человека, работающего с машинами; но во всяком случае художник вовсе не сделан из такого теста, что он не может стать в ряды пролетариата и работать с ним рука об руку. Кое-что в этом отношении художественное объединение АХРР сделало, но остается сделать еще очень много.

На выставках очень многие рабочие отмечали, что картины не отделаны (они имели в виду мастерство). В этом направлении нужно очень много работать, а главное то, что для этой работы, как только мы накопим немножко больше материальных ценностей, развертывается такое поле деятельности, что, пожалуй, если взять историю других стран, с этим можно сравнить только эпоху Возрождения. Да, у нас своя «эпоха Возрождения» на гораздо более широкой социальной основе. Это есть эпоха Возрождения, в которой заинтересованы не князья, а широкие массы рабочих и крестьян.

У нас еще находятся интеллигенты, которые презрительно смеются над тем, что рабочий украшает свою комнату бумажными цветами, забывая, что рабочий дошел до того, что ему хочется украсить свою убогую комнату чем-нибудь, пусть это будут бумажные цветы. Он поднялся уже на известную ступень культуры, у него уже появляются художественные потребности, а этого не понимают; сейчас эти потребности и художественные вкусы растут больше и больше и будут расти неудержимо. Конечно, хорошо было бы, если бы мы могли сейчас построить большие квартиры, просторные комнаты, украсить так, как хотелось бы, но еще в течение долгого времени мы этого сделать будем не в состоянии. Зачем же закрывать глаза на то, что жилищная площадь, например, в Донбассе выросла меньше, чем число рабочих, что еще в течение нескольких лет жилищная площадь в Москве и других городах будет отставать от роста числа пролетариев, которые работают в этих городах?

Ведь происходит это потому, что промышленность растет быстрее, чем расширяется жилищная площадь, а дома наши приходят в ветхость и приходится сидеть еще долго в этой чрезвычайно убогой обста-

новке. Разве эта убогая обстановка не заслуживает внимания художника?

Разве надо сказать: с этим барахлом ничего не сделаешь, пусть в них рабочие доживают свой век, нам, художникам, тут нечего делать, нам-де нужно думать о том, как устроить дворцы будущего и, считать, что это и есть Октябрь в искусстве. Это совершенно несерьезный подход.

Мы не можем также забыть 25 миллионов крестьянских дворов, не можем забыть тысячи и десятки тысяч рабочих жилищ, не можем забыть о том, что рабочий хочет сейчас, сегодня украсить свое жилище. А чем он будет его украшать? Надо ему теперь дать что-то такое доступное и близкое для украшения комнаты, а не говорить ему, что надо сейчас эту комнату ломать и строить новые дворцы — города будущего. Да, мы построим их, построим прекраснейшие дворцы, о которых мы теперь даже и не мечтаем, но до тех пор, пока построим, надо знать, что есть у рабочей массы и у крестьянина и растут у них художественные потребности. А наши клубы, а наши дома культуры, а дворцы культуры, которые вырастают у нас!

Я проехал по Донбассу. Один только союз горнорабочих выстроил там больше 20 больших дворцов культуры. Эти дворцы культуры украшены только кусками красной материи с лозунгами. А тут громадный простор для работы, для фресковой живописи, для орнамента. Это еще ожидает своего художника, а этот художник должен быть воспитан не в направлении «дай-ка я дам почуднее, да так, чтобы никто не понял», он должен быть воспитан именно так, как воспитывает АХРР, в духе реалистического искусства.

Конечно, принцип героического реализма — это вовсе не то, что исчерпывает всю работу художника, и он не может исчерпать работу потому, что если взять только «героический реализм», то надо отбросить все, что не входит в понятие героики. Жизнь же гораздо сложнее. В жизни вовсе не все героическое, в жизни много обыденного, заслуживающего внимания художника. Разве нам не все равно, какая мебель в комнате сейчас, какие обои, какая утварь, как посуда расписывается? Разве художник может это обойти, разве он может пройти мимо рисунка ткани, которую у нас носят? Все это дело должно быть взято художниками в свои руки. Все стороны жизни, которые художественно обслуживают рабочего и крестьянина, должны стать предметом внимания художника, а не только героика революции. Смешно было бы, если бы мы идеализировали крестьянский двор, как он сейчас есть, но все же, когда мы через 10 лет оглянемся назад на этот крестьянский двор, мы увидим, какой громадный путь мы проделали. Когда сейчас красноармеец нам говорит, что у нас есть молодые красноармейцы, которые сами не переживали этой героики гражданской войны и которые теперь видят, каких трудов, каких жертв стоило нам то, что мы пришли к настоящему дню, он тут выражает совершенно правильную мысль: покажите нам вчерашний день революции, чтобы мы более уверенно жили сегодня, более смело шагали в будущее.

Некоторые товарищи говорят, что есть опасение впасть в идеализацию еще живого мелкобуржуазного строя в быту, поскольку он еще сейчас тяготеет над массой. Конечно, есть эта опасность. Но художник у нас только на изучении и изображении этого быта научится — он должен этому научиться — противопоставлять ему другое — противопоставлять ростки социализма. Этот художник, может быть, даст нам в ближайшие годы праздник урожая, какую-либо громадную стенную роспись, где бы машинизация сельского хозяйства и работы социалистической сельскохозяйственной коммуны хоронили жалкое индивидуалистическое

крестьянское хозяйство. Но нельзя этого требовать сейчас, сегодня: наши праздники урожая слишком еще бедны.

Надо еще создать эту героику, этот бедняцко-крестьянский производственный пафос, захватывающий уже некоторые социалистические перспективы. А когда сейчас, сегодня крестьянин бьется со своей клячей над полоской, когда еще не везде он перешел на многополье, когда он не объединен в коллектив, изображать только совхозы, изображать только крестьянские сельскохозяйственные коллективы и не обращать внимания на крестьянский двор было бы, по-моему, неправильно.

Что касается декларации, которая выработана ахрровцами, то мне кажется, что эта декларация в основном правильна. Мне кажется, что на ее основе может быть создано объединение с максимальным числом пролетарских художников. Оно объединит и тех художников — попутчики убедятся скоро,— которым по пути с АХРР, что никакой промежуточной станции для них нет.

Слово «попутчики» в наших условиях теряет свой прежний смысл. Когда дело шло о буржуазной революции, мы говорили, что попутчик — это тот, который с нами, с социалистами, идет до низвержения царизма, а потом он будет нашим врагом. До известного времени мы шли с таким попутчиком. До какой станции теперешние наши «попутчики» могут с нами идти? Социалистический строй утверждается и укрепляется все больше и больше. Пути назад, пути к буржуазному строю у нас отрезаны. Тот, кто связывается с нами, с пролетарской организацией, должен продумать до конца, что он уже не только попутчик, но что он связывает свое существование навсегда с пролетарской судьбой. В этом основное отличие наших задач, задач коммунистов в наши дни. Это задача очень большая, она заключается в том, чтобы суметь так связать этих товарищей со всей нашей работой, чтобы они даже не особенно оглядывались назад, чтобы они не чувствовали себя чужими в нашей среде, чтобы они не чувствовали себя попутчиками, чтобы они больше и больше усваивали наши цели и наши пути. Задача заключается еще в том, чтобы суметь вести за собой все большее и большее число художников из другого лагеря, еще недавно враждебного.

Если сегодня есть еще какие-то заказчики из нэпманов, какие-то заказчики в виде церквей, то все это умирает, все это — умирающие организации. А живет, развивается и растет пролетариат, живет Советское государство, живет и развивается социалистический сектор, и он должен будет поглотить своей работой, своим строительством, перевоспитать, захватить пафосом социалистического расцвета всю массу художественных сил, заставить их отдать свое мастерство, свое искусство на служение социализму, заставить их отдать силы на то, чтобы всю огромную толщу рабочих и крестьян, которые рвутся вперед, ввысь, к новым далям, чтобы дать им возможность пером, кистью, резцом воплотить свои стремления в художественные образы.

«Известия», 20 мая 1928 г.

ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ (АХР), ПРИНЯТАЯ I ВСЕСОЮЗНЫМ СЪЕЗДОМ АХР

Великая Октябрьская революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства.

«Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими» (Ленин).

На нас, художниках пролетарской революции, лежит обязанность художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве.

Задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), а также художественной обработки предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д.) стоят перед художниками пролетарской революции как неотложные актуальные задачи.

Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главнейшими источниками содержания нашего искусства. Не только прошлое и настоящее борьбы, но и раскидываемые пролетарской революцией перспективы становятся предметом нашей очередной работы. Это глубокое содержание, облаченное в органически вызванную им художественно совершенную реалистическую форму, мы считаем признаком истинности современного произведения изобразительного искусства.

Активно осуществляя лозунги культурной революции на изофронте, организуя чувства, мысли и волю трудящихся масс своей художественной и общественной работой, мы ставим своей основной задачей содействовать пролетариату в осуществлении его классовых задач.

Октябрь создает в культуре национальностей многообразный, но единый поток революционного реалистического искусства всех республик и автономных областей СССР, а также в творчестве революционных художников других стран; и мы, ставя своей задачей развитие живого взаимодействия искусства освобожденных и освобождающихся народов, стремимся объединить художников революции всех стран в единую организацию — ИНТЕРНАХР.

«Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Помня эти слова В. И. Ленина, мы, на основе преемственности и критического усвоения мировой художественной культуры, придем к созданию пролетарского искусства.

Идя по этому пути, упорной работой, трудом, совершенствуя формы нашего языка, мы через новое содержание придем к созданию монументального стиля — выразителя эпохи, к стилю героического реализма.

Искусство — в массы.

Из бюллетеня Информационного
бюро АХР, посвященного I съезду
АХР. 1928 г.

ОБРАЩЕНИЕ I ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА АХР К РЕВОЛЮЦИОННЫМ ХУДОЖНИКАМ ВСЕХ СТРАН

I. Великая Октябрьская революция, явившись прологом социалистической революции во всем мире, вызвала величайший подъем творческих сил рабоче-крестьянских масс и открыла еще не виданный в истории человечества простор для развития этих сил. Социалистическая революция наложила на это творчество печать интернационализма и выдвинула перед ее участниками величайшую задачу — передать кистью, резцом, пером, в живописи, в графике, скульптуре и других видах изобразительного искусства ее напряженную мощь, ее стремительную динамику, ее разрушающую старый, отживший мир и создающую новый, социалистический строй творческую энергию. Она призвала художников, из которых многие сменили после гражданской войны винтовку на кисть, резец и перо, к активному участию в дальнейшем социалистическом строительстве в рядах пролетариата и крестьянства — к тому, чтобы поставить искусство на службу этому строительству, выполнить на этом пути задачи классовой борьбы, объединить силы художников, способных в области искусства помогать социалистическому строительству, воспитывать своими художественными произведениями новые кадры в духе ненависти к эксплуататорам рабочего класса, в духе борьбы против господства буржуазии, в духе героического самоутверждения в этой борьбе с оружием в руках и на мирной стройке. В этом своем творчестве АХР видит одно из проявлений классовой и пролетарской борьбы, заставляющей каждого художника определить свое место в борьбе рабочего класса и трудовых масс крестьянства за социализм.

II. Таким образом, для художников, объединяемых АХР, главная задача, возложенная на них эпохой социалистической революции и социалистического строительства,— правдиво запечатлеть и претворить в формах, понятных широчайшим массам трудящихся, революционную действительность, выявить классовую сущность борьбы, героизм, динамичность эпохи, ее напряжение и мощь. Определяя главную свою задачу, художники АХР отдают свое внимание не только героическим проявлениям классовой борьбы, но и будням социалистического строительства. Не только прошлое и настоящее борьбы пролетарских и крестьянских масс, но и раскрываемые классовым пролетарским движением перспективы составляют основное содержание искусства для художников АХР.

III. Художникам, как и политикам, нельзя забывать ни на одну минуту, что переживаемый СССР период — переходный период, когда наряду с ростками социализма в деревне и социалистическим строительством в городе как среди рабочего класса, так особенно среди крестьянства, немало пережитков мелкобуржуазных настроений и мелкобуржуазных черт в быту, во взаимоотношениях, в хозяйстве. Ни в малейшей степени не затушевывая и не идеализируя этих черт, АХР ставит своей задачей подчеркивать в своем творчестве все, что способно вытравить их из жизни, преодолеть эти черты. Поэтому творчество АХР в основном должно быть радостным творчеством растущих и побеждающих сил социализма.

Только проникнутое этими задачами содержание, выраженное в органически связанных с ним художественно совершенных, понятных массам, реалистических формах, АХР считает признаком истинности современного произведения изоискусства.

IV. Участвуя в пролетарской социалистической революции и помогая в строительстве социализма, АХР ставит своей задачей организацию сил художников изоискусства с тем, чтобы художественным оформлением быта, оформлением государственных зданий, общественных учреждений, музеев

(особенно музеев Революции), клубов, дворцов культуры, театров (декораций), школ, площадей, садов, улиц, рабоче-крестьянских жилищ, домашней утвари, посуды, мебели, книг и т. п.— отразить борьбу пролетарских коллективов против сил старого мира. В этом смысле АХР активно участвует в культурной революции, своими произведениями искусства организуя и направляя мысли и чувства трудящихся масс. При этом АХР не замыкается в рамках национальных, а ставит задачей своей художественно-общественной работы служение всему развернутому фронту Коммунистического Интернационала.

V. Именно потому, что Октябрь, как фактор международной социалистической революции, создает в культуре всех национальностей многообразный, но единый по своим устремлениям поток революционного реалистического искусства народов СССР и трудящихся всех стран, АХР ставит перед собой двуединую задачу: развитие живого взаимодействия искусств освобожденных и освобождающихся народов и объединение художников революции всех стран в единую организацию ИНТЕРНАХР.

VI. АХР понимает преемственность в искусстве, как изучение и использование огромного, накопленного нашими предшественниками в искусстве опыта, на основании которого в период борьбы за социализм мы стремимся к оформлению пролетарского искусства. АХР ни на минуту не забывает правильную мысль В. И. Ленина, что: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

АХР, объединяя работников изоискусства на принципиально идеологической основе, отнюдь не претендует на обладание каким-либо непогрешимым и единым раз навсегда данным стилем. АХР призывает всех своих членов настойчиво и тщательно работать над выработкой такого стиля героического реализма, который наиболее полно раскрыл бы содержание всемирной пролетарской революции, грандиозного общемирового процесса ломки и перестройки старого общества на началах социализма.

Искусство — в массы. Искусство — понятное массам. Искусство — организующее массы. Искусство — выражающее динамику движения и классовой борьбы масс. Искусство — помогающее борьбе за социализм, строительству социализма. Искусство — преодолевающее черты мелкобуржуазного индивидуализма. Искусство — активно участвующее в культурной революции. Искусство национальностей — вливающееся в единый поток революционного искусства, накапливающего художественный опыт и ценности для пролетарского искусства.

Из бюллетеня Информационного бюро АХР, посвященного I Всесоюзному съезду АХР. 1928 г.

ОЦЕНКА РАБОТЫ АХР АППО ЦК ВКП(б)

20 декабря 1928 г. АППО ЦК ВКП(б) был заслушан доклад фракции ВКП(б) АХР и принята следующая резолюция.

Одной из положительных сторон деятельности АХР признано отображение в картинах советской действительности, в частности истории гражданской войны и революционного движения. За время своего существова-

ния АХР объединила большинство художников-коммунистов и комсомольцев и, при поддержке беспартийной части Ассоциации, выполнила значительную работу по приближению изобразительного искусства к трудящимся массам. Помимо центральных выставок, АХР был организован ряд выставок в рабочих районах и деревнях, а также созданы общество художников-самоучек, курсы изобразительных искусств и т. д. Кроме того, АХР организовано самостоятельное издательство, ориентирующееся в своей продукции на рабоче-крестьянского потребителя и на обслуживание агитационно-пропагандистских кампаний.

Наряду с этим, АППО констатировал слабое противодействие актива АХР мелкобуржуазным народническим тенденциям, ведущим к затушеванию руководящей роли пролетариата в области искусства. Продукция издательства АХР, несмотря на удешевление стоимости массовых изданий и высокую их тиражность, большею частью неудовлетворительна как по идеологическому, так и по художественному качеству. В тематике изданных лубков преобладают быт деревни, история гражданской войны и нет совершенно лубков, изображающих труд и быт пролетариата. Город в ахровских лубках изображается исключительно в праздничные моменты. Совершенно недостаточна работа издательства по выпуску массовых пособий по изобразительному искусству.

В дальнейшей работе АХР АППО ЦК признал необходимым повысить идеологическую и художественную стороны выпускаемой продукции, в частности в области производственного искусства (например, по текстилю) и монументальной живописи. Издательство АХР должно уделить основное внимание обслуживанию агитационных кампаний, в частности по перевыборам советов, индустриализации, реконструкции сельского хозяйства, антирелигиозной, антиалкогольной, а также принять меры к изданию массовой литературы по вопросам изобразительного искусства, пособий для рабочих клубов и изб-читален и т. д. Издаваемые на определенные темы художественные альбомы, а также репродукции с картин советских и заграничных музеев должны быть рассчитаны по цене и содержанию на клубы и избы-читальни.

С целью усиления работы издательства признано также необходимым устраивать систематические общественные просмотры намечаемой к выпуску продукции.

«Известия ЦК ВКП(б)», № 4(263)
от 15 февраля 1929 г.

Резолюция отмечает ряд весьма существенных положительных сторон деятельности АХР. Тем важнее широким кадрам ахровцев сознательно и активно отнестись к указаниям Центрального Комитета партии на отрицательные стороны работы АХР.

Руководящие органы АХР со своей стороны приняли ряд мер для выпрямления линии работы на основе указаний АППО ЦК. На производственном совещании АХР был поставлен вопрос о созвучии творчества художника задачам борющегося пролетариата, об активизации тем индустриального строительства и коллективизма в деревне, о более четком выявлении в искусстве ведущей, созидательной роли пролетариата в строительстве социализма. При этом серьезнейшее внимание обращено на необ-

ходимость соответствия формы и стиля глубине и значению поставленных перед художниками задач. На основе принятых решений ряд художников уже приступил к практической работе. Целый ряд художников командируется для зарисовок на заводы.

Таким образом, работа, начатая 1-м Всесоюзным съездом АХР по поднятию идеологического и формального качества художественной продукции, теперь, под влиянием и на основе директив ЦК нашей партии, становится на настоящие рельсы и, как мы уверены, даст уже определенные результаты к ближайшей 11 выставке АХР.

Центральный совет Ассоциации художников революции. «Искусство в массы». № 1—2, 1929 г.

АХР НА ПОВОРОТЕ *

Итоги III пленума Центрального совета АХР (1929 год)

(печатается с сокращениями)

Работы третьего пленума Центрального совета АХР в декабре 1929 г. имели в истории АХР совершенно особое значение, как значительной вехи, поворотного пункта на художественно-общественном пути Ассоциации. Если многое в решениях I Всесоюзного съезда АХР в мае 1928 года только намечало общие очертания предстоящих АХР задач и проблем, то третий пленум Центрального совета, в обстановке обостренной классовой борьбы, на рубеже второго года пятилетки, призвал Ассоциацию, как передовой отряд изоработников, к непосредственному участию в осуществлении генеральной линии партии!

Еще до третьего пленума АХР можно было предвидеть, что этому пленуму предстоит не продолжить прежнюю общую линию работы Ассоциации, исправив в ней те или другие недочеты, а в корне изменить дальнейший ход всего ахровского движения. Пленум полностью оправдал эти предположения. Успокоительная формула «АХР переживает новый этап своего развития», под которой многие из прежних руководителей Ассоциации собирались провести работу пленума, чуть ли не с первого заседания его сменилась на более беспокойный, но зато и более свежий лозунг «АХР на повороте». Под этим лозунгом и была проведена вся работа пленума.

---

* Документ под названием «АХР на повороте» показывает, какие серьезные перемены в творческой программе, в практической деятельности и в методах работы с художниками произошли в АХР в 1929—1930 годах.

Уже до съезда АХРР и особенно после ее съезда на творческую и организационную деятельность Президиума АХР начинают оказывать все большее влияние пролеткультовско-рапповские элементы из ОМАХР.

Молодые художники омахровцы, прошедшие школу «левого», «производственного» искусства в художественных вузах начинают вносить в деятельность АХРР все более нетерпимые методы руководства. Упрощенное понимание задач искусства, высокомерное отношение к старым кадрам реалистического искусства, комчванство, узко групповые взгляды на искусство и его задачи — все это привело к тому, что из АХР в течение 1928—1930 годов вышли почти все старые художники-реалисты: Н. Касаткин, С. Малютин, В. Бакшеев, В. Н. Мешков, А. Архипов, М. Греков, В. Яковлев, В. В. Мешков, А. Григорьев (один из зачинателей АХРР) и многие другие.—*ред.*

Если значительный сдвиг в Ассоциации со своих первоначальных идеологических, организационных и художественно-формальных позиций наметился уже на I Всесоюзном съезде АХР, то отличие этого сдвига от энергичного поворота, произведенного третьим пленумом, заключается в том, что многое на съезде произошло под известным нажимом извне (прием в АХР значительной группы молодежи, исключение И. Бродского и пр.). Необходимость выработать противоядие от многочисленных и далеко не всегда необоснованных нападок на застойное положение ахровской продукции (передвижничество, приспособленчество), на чрезмерный практицизм руководителей АХР, отодвигавший художественно-идеологическую деятельность Ассоциации на второе место и т. д.,— вот что вызвало тогда, главным образом, омоложение АХР. Если у наиболее передовых ахровцев и у вновь вошедшей в организацию молодежи на съезде возникала уверенность, что АХР нуждается в коренном повороте, то руководящая группа старых ахровских основников намеревалась и в дальнейшем, после съезда, опираться на те же, выдвинувшие их кадры и проводить ту же предсъездовскую, лишь слегка подрумяненную линию, которая до того так или иначе принесла Ассоциации столь добрые плоды.

Для третьего пленума характерен скорей другой момент, момент внутреннего роста политически-сознательных сил в самой Ассоциации, сил, «вытесняющих» из Ассоциации все старое, изношенное, казалось бы, утвержденное прежним предсъездовским ахровским опытом, сил, стремящихся дать АХР политически отчетливое лицо и художественно передовую установку.

Знаменательно, что пленум работал именно в то время, когда среди противников АХР господствовало затишье, когда нападки на АХР потеряли свою силу и остроту, так что извне АХР никто не теснил, и в особой «обороне» от внешних «неприятелей» АХР, казалось, не нуждалась. Это как раз и подтверждает, что работа пленума, тот поворот в АХР, о котором мы говорили выше, происходили в результате именно внутреннего диалектического процесса.

То, что поворот этот при отчетливой политической установке был организован, сформулирован и принят пленумом без катастрофических потрясений, без разложения Ассоциации, без отделения от нее какой-либо из групп ее членов, свидетельствует о том, что в основном организация здорова, происходящий процесс ее развития закономерен, а в наличии имеется достаточно крепкое пролетарское и левопопутническое крыло, способное противостоять наступлению в искусстве классово-чуждых элементов, вольно или невольно отражающих мелкобуржуазную, правопопутническую идеологию.

Интересно отметить, что сама работа пленума происходила в атмосфере, отличной от предыдущих пленумов АХР. Взамен той торжественности, того официального оптимизма и ахрочванной речистости, которые были привычны в прежнее время, на этот раз мы были свидетелями внешне более скромной, внутренне более деловой, более строгой работы коллектива.

Не подчеркивание достижений, не любование последними, а выяснение, подчинение недостатков и разработка методов их уничтожения — вот что было делом этого пленума.

Новый поворот АХР, новые целеустремления АХР требовали от пленума суровой критики предыдущей деятельности организации. Путем широкой, детальной и свободной дискуссии, в которой встретились все, далеко не монолитные внутренние группировки АХР, эта задача была выполнена.

В течение работы пленума можно отметить три-четыре момента, исполненные и с внешней, и с внутренней стороны известного подъема. Мы имеем в виду, во-первых, то заседание, в котором группа ахровцев (Кацман, Радимов, Перельман, Иогансон, Пшеничников, Тихомиров, Нюренберг) открыто признала перед лицом пленума свои политические ошибки.

Во-вторых, доклад т. Разгонина, продемонстрировавшего перед пленумом опыт разработки художественной пятилетки, выросшей на почве социалистического строительства, и, наконец, третий, один из самых значительных моментов, заключительный для работы всего пленума, это — выступление т. Ирбита, который заявил от имени РОСТ о переходе большой группы художников из этой организации в АХР.

В этих трех моментах как бы наглядно и концентрированно отложились основные черты работы пленума: ликвидация ошибок прошлого, борьба с классово-чуждыми воздействиями, установление практической связи Ассоциации с пятилеткой и, наконец, охват АХР молодых кадров художников.

Моменты эти получили четкое отражение в резолюции, принятой пленумом по докладу заместителя заведующего Главискусством т. Беспалова.

Как важнейший, мы бы сказали, решающий момент в сфере организационных вопросов необходимо также отметить переход руководства Ассоциации в руки ее пролетарского ядра. Именно эта смена руководства и служит гарантией того, что поворот АХР, обнаружившийся на пленуме и пленумом одобренный, будет осуществлен в дальнейшем на практике.

На пленуме был проработан весь круг вопросов, касающихся нашего изопроизводства (создание Федерации, работа филиалов АХР, омахровского и охсовского движения и т. д.).

Учет на пленуме пройденного пути, всех достижений и недостатков в осуществлении производственного плана АХР 1928/29 г., утвержденного II пленумом АХР, дал возможность уточнить основные вехи новых производственных планов деятельности Ассоциации и, в частности, производственного плана на 1930 год, который должен отразить основную очередную задачу кардинального поворота ахровского движения в сторону теснейшей и органической связи с пятилеткой (участие на общественной и производственной работе в клубах, культработе по обслуживанию фабрично-заводских предприятий, продвижение пространственных искусств во все отрасли нашей гигантски растущей индустрии и активная борьба с косностью и рутиной хозяйственников в продвижении новых форм изоискусства в промышленность).

В связи с этими задачами на первый план выдвигается:

а) необходимость переподготовки, как политической, так и чисто художественной, основного прогрессивного ядра попутчиков, чтобы в реконструктивный период они могли бы оказаться на высоте задач, поставленных перед АХР движением пролетарской революции;

б) создание необходимых условий для дальнейшего развития пролетарского ядра в Ассоциации, которому должна принадлежать ведущая роль в организации;

в) чистка ахровского состава на основе резолюции съезда и пленума и учета особенностей переживаемого нами момента (условия обострения классовой борьбы, требующей отмежевания от правопопутнических и реакционных элементов).

Установка ахровского движения на активное участие АХР в социалистическом строительстве приводит к необходимости в производственном плане деятельности Ассоциации на 1930 год выдвинуть, в первую очередь, следующие мероприятия по линии связи с рабочей массой:

1. Шефство над клубами и фабрично-заводскими предприятиями и проведение широкого социалистического соревнования как внутри, так и вне АХР.

2. Создание ударных ахровских бригад для прикрепления их к клубам, колхозам, совхозам, красноармейским казармам, фабрично-заводским предприятиям и т. д.

3. Широкое использование всех форм и методов комплексного оформления в производственной практике Ассоциации (художественная реконструкция быта).

Правильное разрешение этих задач может иметь исключительные последствия для дальнейшего развития изобразительного искусства в СССР. Создание прочной и нерасторжимой связи с рабочей массой — связи, отсутствующей в настоящий момент,— политически и творчески перевоспитает художника революции, даст ему огромную творческую зарядку, целеустановку, придаст его изопродукции большую и напряженную агитационную устремленность в деле социалистической реконструкции.

Установление этой связи поможет углубить контакт между профессиональным и самодеятельным искусством (организация вечерних курсов для художкоров, «конференции рабочих зрителей» и т. д.), придаст новый характер, новый интерес, более правильную установку организации клубных выставок и выставок-передвижек, наконец, поможет ввести в плановое русло обслуживание художником всех политических кампаний и даст в результате совершенно конкретный материал для построения изопятилетки, отсутствие которой у Главискусства болезненно отражается на всем изофронте. Крайне важно установить, что построение по такому основному принципу всего производственного плана деятельности АХР даст возможность переключить многие разделы ахровской работы в сферу деятельности будущей Федерации художественных обществ.

Журнал «Искусство в массы»,
№ 1(9), 1930, стр. 6—8.

ХУДОЖНИКИ РЕВОЛЮЦИИ, БОРИТЕСЬ ЗА ПРОМФИНПЛАН!

Обращение ЦК ВКП(б) ко всем партийным, хозяйственным, профсоюзным и комсомольским организациям, давшее директиву о мобилизации всех сил партии и рабочего класса на выполнение промфинплана, на обеспечение плана третьего года пятилетки, является боевым сигналом к мобилизации всех сил, для ликвидации прорывов и выполнения планов заканчивающегося хозяйственного года.

Рабочие и трудящиеся массы в ответ на призыв боевого штаба ЦК ВКП(б) объявили себя мобилизованными и все свои силы, все свое внимание отдают делу ликвидации прорывов в выполнении промфинпланов, помня, что новый хозяйственный год, третий год пятилетки, должен быть решающим годом для выполнения лозунга «Пятилетка — в четыре года».

Выполнение этих задач будет иметь решающее значение для выполнения пятилетнего плана исторических работ, для всего дела культурной революции, для всего социалистического стрительства в целом.

В связи с этим совет Ассоциации художников революции объявляет мобилизованным до 1 октября весь состав АХР, ОМАХР и ОХС со всеми филиалами для активного участия в ликвидации прорывов и выполнения промфинпланов до конца хозяйственного года.

Центральному секретариату АХР советом АХР предложено немедленно приступить к проведению всех необходимых мероприятий по ликвидации прорывов, связавшись как непосредственно с крупнейшими заводскими предприятиями, так и с парт. и профорганизациями.

Центральный совет АХР обратился ко всем филиалам АХР, ОМАХР и ОХС и членам АХР и ОМАХР, командированным в индустриальные и колхозные центры, с директивными указаниями по проведению кампании «Борьбы за промфинплан».

Кроме того, Центральный совет АХР, выделив специальные средства, командирует ряд новых членов в уже формируемые бригады и, кроме того, организует свои бригады с посылкой их на фабрики и заводы Москвы в непосредственное распоряжение общественных организаций предприятий по художественному оформлению стенгазет, красных уголков, кампаний к «Всесоюзному дню ударника» и т. д.

Центр. совет АХР обращается с призывом ко всем художникам СССР, ко всем художественным объединениям активно откликнуться на обращение ЦК ВКП(б) по ликвидации прорывов.

Художники революции, все на заводы и фабрики для великого исторического дела — активного участия в выполнении пятилетнего плана!

Оформляйте стенгазеты, доски по соцсоревнованию, красные уголки, рисуйте портреты героев борьбы за промфинплан, бичуйте в карикатурах стенгазеты лодырей, рвачей, прогульщиков, летунов, бичуйте бюрократизм, выявляйте вредительство!

Художники революции, для проведения всей этой работы разворачивайте соцсоревнование между собой в высших его формах и фазах (сквозные бригады, общественный буксир и т. д.), объявите себя ударниками, вливайтесь в бригады, организуемые профорганизациями, ликвидируйте отставание всего изофронта от общего фронта борьбы за социализм!

Боритесь за пятилетку в четыре года!

Центральный совет АХР
Центральный президиум ОМАХР
Президиум ОХС

«Искусство в массы», 1930, № 8, стр. 9.

ВОЗЗВАНИЕ МЕЖДУНАРОДНОГО БЮРО РЕВОЛЮЦИОННЫХ ХУДОЖНИКОВ КО ВСЕМ РЕВОЛЮЦИОННЫМ ХУДОЖНИКАМ МИРА

Хваленая «стабилизация» капитализма послевоенного периода перешла в мировой экономический кризис. Буржуазия мобилизует все силы, чтобы за счет усиления эксплуатации рабочего класса, беднейшего крестьянства и мелкой буржуазии продлить свое господство и существование. Уменьшение заработной платы, увеличение рабочего дня, уничтожение частичных завоеваний рабочего класса, усиление угнетения трудящихся колоний и полуколоний, новая империалистическая война, прежде всего война против СССР — вот путь, по которому идет мировая буржуазия.

В это же время в СССР рабочий класс, беднейшее крестьянство, трудящиеся массы, под руководством Коммунистической партии низвергнувшие класс эксплуататоров, через индустриализацию страны, сплошную коллективизацию сельского хозяйства на базе ликвидации кулачества как класса, плановой организации производства и обмена, небывалыми в истории темпами строят социализм. Уничтожена безработица, развертывается культурная революция, осуществляется в 4 года пятилетний план, разрешаются социально-экономические проблемы, которые неразрешимы никакими средствами при капиталистической системе. Гигантские успехи социалистического наступления пролетариата неоспоримы. Именно поэтому мировой империализм готовит войну против СССР.

Дальнейшее углубление экономического кризиса усиливает наступление против рабочего класса, против народов колоний, усиливает фашизацию и милитаризацию капиталистических стран. Все это создает новый подъем международного революционного движения.

Буржуазная культура, как и вся капиталистическая система, переживает кризис.

Если буржуазное искусство по своему содержанию и своей форме переживает период распада и разложения (нигилизм, беспредметничество), то, наоборот, классовая борьба пролетариата и всех угнетенных народов и строительство социализма в стране уже победившего пролетариата, в СССР, дает неисчерпаемые источники для нового содержания и искания новых форм в искусстве.

Выход из тупика буржуазной культуры искусства дает только пролетариат. Революционные художники никогда не стояли в стороне от классовой борьбы. Мы имеем в истории имена таких великих художников, как Гойя, Курбэ, Домье, Ван-Гог, Гоген и др., которые непосредственно участвовали в европейском и колониальном революционном движении.

Мы, современные революционные художники, с исключительной активностью должны бороться рука об руку с пролетариатом и угнетенными национальностями:

против самого позорного преступления, какое может произойти, — войны международной буржуазии против СССР;

против угнетения буржуазией колониальных и полуколониальных народов;

против эксплуатации труда, уменьшения заработной платы, увеличения рабочего дня, уничтожения частичных завоеваний рабочего класса;

против фашизма и белого террора и особенно против бешеного польского фашизма и террора в Западной Украине и Белоруссии;

против социал-фашизма — социал-демократии.

Мы, революционные художники, в настоящее время должны бороться вместе с пролетариатом:

за освобождение труда от капитала, за раскрепощение отсталых народов колоний;

за создание новой культуры трудящихся.

Мы, революционные художники, должны, используя накопленный художественный опыт и достижения прошлых веков в области нашей работы, в области изобразительного искусства, бороться за революционное содержание в искусстве и новые формы искусства, понятные широким трудящимся массам и основанные на практике классовой борьбы;

за синтез классового содержания и новой формы в революционном искусстве;

за рабочее самодеятельное искусство, с которым революционные художники должны участвовать во всех политических кампаниях, демонстрациях, прессе, празднествах рабочего класса;

за анализ и практическое использование результатов опыта революционного искусства народов СССР.

Вышеперечисленные задачи революционные художники всех стран могут разрешить, только сплотив и организовав свои силы:

путем создания международной организации революционных художников;

путем создания национальных секций в отдельных странах;

путем взаимной крепкой связи международного объединения революционной литературы и международного объединения революционных художников и др. видов искусства.

Этим самым революционные художники должны осуществить главную задачу революционного искусства — организованно, коллективно, под руководством своего международного центра и революционных рабоче-крестьянских центров своих стран, участвовать в борьбе рабочего класса против буржуазии.

Да здравствует Международная Организация Революционных Художников!

Да здравствует Международная Организация Революционной Литературы!

Временная комиссия по подготовке Международного бюро революционных художников (МБРХ)

«Искусство в массы», 1930, № 20(12).

АХР В СВЯЗИ С ПОСТАНОВЛЕНИЕМ ЦК ВКП(б) О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Центральный совет Ассоциации художников революции (АХР) горячо приветствует историческое решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля с. г. о перестройке литературно-художественных организаций как важнейший акт политического доверия партии советской интеллигенции и ее отряду — советским художникам, как ведущее указание партии на качественный и количественный рост советской литературы и искусства на основе решающих успехов социалистического строительства.

Образование единого союза художников с коммунистической фракцией

в нем создаст все необходимые плодотворные условия для дальнейшего роста советского изоискусства, ликвидации кружковой замкнутости и групповщины, даст возможность непосредственной связи с социалистическим строительством, активного вовлечения в ряды строителей социализма.

Центральный совет АХР выражает свою уверенность, что ахровский актив в рядах единого союза художников вместе со всем изофронтом развернет на основе повышения мастерства интенсивную творческую борьбу за создание партийного искусства большевизма, за создание «магнитостроев изо» и в напряженной учебе по овладению марксистско-ленинским мировоззрением, методами социалистического соревнования и ударничества добьется решающих результатов в историческом деле выражения изоискусством героической стройки социализма.

Да здравствует боевой авангард рабочего класса — ЦК ВКП(б)!..

Центральный совет АХР

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 648.

Евгений КАЦМАН

КАК СОЗДАВАЛАСЬ И РАЗВИВАЛАСЬ АХРР *

(Печатается с сокращениями)

В самом начале 1922 года в Доме работников просвещения был организован диспут по поводу открытия 47 выставки передвижников...

Диспут открылся после доклада поэта и художника П. А. Радимова «О значении быта в искусстве».

Художники почувствовали важность выдвигаемого вопроса; по какой-то странной случайности на этот диспут собрались все самые энергичные и живые представители всех направлений.

Штаб художников, до сих пор играющих на слове «левые», был полностью: здесь были Штеренберг, О. Брик, Маяковский и все их сотоварищи.

Был здесь Касаткин с передвижниками, было много-много всяких художников. Был здесь и выступал поэт Сергей Городецкий. Он помогал передвижникам писать декларацию.

Здесь, на этом диспуте, в смертельной схватке беспредметников и реалистов зародилась Ассоциация художников революционной России...

О. Брик, как дважды два, доказал, что к революции больше всего подходит черненький или красненький квадратик, как дважды два, Брик доказал ненужность станкового искусства. Выступил доселе не знакомый мне инструктор ЦК ВКП(б) А. Григорьев, сказавший, что рабочий класс и партия еще не сказали свое слово об изобразительном искусстве и товарищ Брик несколько забегает вперед, когда авансом называет беспредметничество истинным искусством рабоче-крестьянской революции.

Д. Штеренберг издевался над реализмом — этим «ихтиозавром»; он говорил, что смешно теперь рассуждать о реализме, об этом покойнике, когда не только в РСФСР, но и по всему миру «левые» художники побе-

---

* Статья Е. А. Кацмана была опубликована в 1925 г. в сборнике «4 года АХРР». Для настоящего издания статья была переработана автором.

дили. Он приехал в Россию из Парижа и предполагал, что все пойдет по-парижски.

В защиту доклада выступил я. Я сказал, что не все спокойно в «королевстве» Штеренберга, во Вхутемасе бунт против беспредметничества за реализм. Около трехсот учащихся категорически отказываются обучаться у К. Малевича и ему подобных «маэстро».

Я сказал, что в Западной Европе совершенно определенный поворот к реализму — от Пикассо к Энгру.

Выступать против реализма, ничего не говоря об этих событиях, по меньшей мере странно.

Я сказал, что целый ряд уважаемых партийных товарищей во главе с Лениным совсем не в восторге от деятельности Штеренберга, что реализм не покойник, реализм будет жить, пока жива жизнь, реализм больше всего соответствует и марксизму, и коммунистической революции. Затее передвижников, как некоему началу, придал я значение для ближайшего будущего.

Диспут закончился поздно ночью.

На другой день я с П. Радимовым и А. Григорьевым встретился, как с друзьями. Поразительно мы понимали друг друга...

Никто нигде не отдавал распоряжения организовать АХРР, и такого документа ни в каких архивах не существует. Один известный искусствовед попросил у меня документ об образовании АХРР и спросил: чей был приказ? Я начал смеяться и сказал: «АХРР возникла без всяких распоряжений и приказов. Приказ был — от собственного сердца художников, сердца, которое стало биться в полной гармонии с сердцем революции. Это надо понять как явление эстетически-нравственное. Без всяких денег и приказов, с радостью и добровольно художники стали солдатами революции...»

Мы решили обратиться в Центральный Комитет партии и заявить, что мы предоставляем себя в распоряжение революции и что пусть из ЦК ВКП(б) укажут нам пути, по которым нам идти и работать как художникам.

Около нас собралась группа художников из различных художественных группировок.

«Для того, чтобы зажечь другого, есть только один способ: самому гореть».

Видимо, мы здорово загорелись. Из ЦК ВКП(б) пришел ответ: «Идите в рабочую массу, изучайте ее, изображайте ее, она подскажет вам направление вашей деятельности. Идите на заводы...»

Мы поехали на чугунолитейный завод, бывший Устрийцева, за Бутырской заставой от Страстного монастыря. У половины из нас не было денег на трамвай. Но всем нам было весело.

Радимов читал нам свои крепко бытовые деревенские стихи.

Я вспомнил слова К. Коровина, что искусство — это радость, и прибавил, что искусство — радость дважды, если радость художника радует и его среду.

Слить себя с лучшим своей эпохи — вот истинная радость истинного художника.

Плохо зная адрес, мы долго искали завод, мерзли и хохотали, страшно проголодались. Наконец, мы узнали переулок, где находился завод.

Радимов предложил зайти в чайную и предварительно перед работой поесть.

В чайной около завода мы обедали весело и шумно. С нами обедали извозчики, рабочие и крестьяне. Стихи Радимова как-то связывали все это в одно.

«К черту беспредметников,— говорили мы,— посмотрите на эти великолепные лица, затылки, полушубки; смотрите, как они сидят, разговаривают, едят, все это живописно и великолепно».

Немного подкрепившись и еще более радостно настроенные, идем к заводу. Обращаемся в заводской комитет. В двух словах говорим, кто и зачем. Понимают без пояснений, всячески помогают. Ведут нас в литейную, которую я лично никогда не видел раньше.

Проходим несколько помещений, где что-то делают группы рабочих, кузнецов. Все в полумраке, темные краски. Лица деловые и мужественные. Наконец, мы в литейной. Замечательно красиво! Огромный корпус. Наверху двигается вагонетка. Внизу, посредине, из крана льется ослепительно-желто-красный чугун. Как вода, льется. Около крана рабочие, наливающие в специальные ведра эту воду-чугун, потом разносят в различные места, где вливают в соответствующие формы, приготовленные на земляном полу.

Весь корпус окутан синим и серым. И сквозь эту сине-серую массу мелькают и окна под крышей и внизу рабочие, согнувшиеся над обработкой чугуна в формах.

Три или четыре часа в этот первый день работы АХРР рисовали мы на заводе.

П. Радимов, Б. Яковлев, В. Журавлев, Д. Топорков, М. Зайцев и другие писали жанровые сюжеты. Я рисовал портреты литейного мастера и председателя комячейки.

На этом заводе мы работали четыре дня. Рассказывали другим художникам о радости нашей работы. Около нас собиралось все больше и больше художников. Часть к нам искренне присоединялась, часть не искренне, но мы собрали более сотни художников.

Наши настроения крепли, выяснялись, оформлялись. Появились новые друзья, появился целый ряд партийных художников и просто коммунистов, которые всячески нам помогали.

Сначала мы себя назвали Ассоциацией художников по изучению современного революционного быта. Потом уже окончательно установили наше, всем читающим гражданам известное — АХРР.

Помню заседание наше в квартире С. В. Малютина (наш учитель-старик почувствовал ценность нового начинания). Присутствовал, кроме всех нас, т. Скачко — заведующий ИЗО Главполитпросвета...

Говорили о том, что ни одно из существующих художественных обществ не соответствует нашему времени — ни «левые», ни «правые».

Оформили название АХРР. Здесь решено было открыть выставку в пользу голодающих — 1 мая 1922 года. Главполитпросвет помогал нам. Выбрали выставочный комитет: С. Малютин, К. Коровин, Скачко, А. Григорьев и я.

Эта выставка в пользу голодающих ничего не дала. Ни одна картина не была продана. Но выставка сыграла роль — и вот какую: на выставке участвовали Союз русских художников, передвижники, Общество художников московской школы, Московское товарищество и другие. Нам, ахрровцам, пришлось столкнуться со всей художнической массой, и мы развили энергичную пропаганду АХРР.

После этой выставки мы знали, из какого материала мы построим АХРР. Перезнакомились с художниками.

Помню заседание на квартире В. Яковлева. Здесь присутствовал нынешний профессор А. А. Сидоров, также нами заинтересовавшийся и потом ставший членом АХРР.

Заседание было посвящено декларации.

Я выдвинул основной лозунг для АХРР — «Героический реализм».

Были предложения о натурализме, о романтизме, но после долгих дебатов решили идти под лозунгом «Героический реализм».

К этому времени сконструировался президиум АХРР: председатель П. Радимов, товарищ председателя А. Григорьев, секретарь — я, члены президиума Н. Котов, П. Шухмин, Б. Яковлев, Я. Башилов, Киселис.

Позднее в президиум вошли: А. Вольтер, В. Перельман, С. Карпов, Ф. Лехт.

Первая военная выставка.

К тому энтузиазму, который у нас бывал частенько, в особенности в первый год, более всего подходила работа над темами героической Красной Армии, так соответствующей нашему лозунгу героического реализма.

Связались с Высшим военно-редакционным советом.

Мы заражали своей настойчивостью, жизнерадостностью и пониманием момента истории.

Часть художников занялась жанром, часть приступила к портретам. Эта выставка сделана нами без копейки денег.

Положение художников было матерально скверно. Тем не менее выставку открыли в Музее изящных искусств 23 июня 1922 года.

ВВРС [1] бесплатно напечатал каталоги и афиши. На этой выставке, кроме нас, молодых, участвовали знаменитые Малютин и Малявин.

Интересно участие на выставке Малявина. Это случилось так: мы с Радимовым шли из типографии, где печатались наши каталоги.

Был дождь. Прохожие были с зонтами. Мы говорили о предстоящей выставке. Вдруг я замечаю идущего навстречу Малявина под зонтом. До этого я его никогда не видел, а узнал по автопортрету, где он изобразил себя с женой и дочерью.

Я сказал Радимову: «Надо его привлечь на нашу выставку».

«Давай, — сказал Радимов, — повернем обратно и расскажем ему о нашей выставке».

Поворачиваем, догоняем его, знакомимся. Оказалось, что Радимов когда-то был у него. Говорим ему об АХРР, о том, что открываем военную выставку.

Проводили его до его квартиры в одном из переулков Пречистенки. Он пригласил к себе, познакомил с семьей. Колебался — выставлять или нет. На другой день пришел на выставку смотреть наши работы.

«Ого! Вы ребята дельные, здорово рисуете»,— сказал Малявин и дал на выставку портрет Луначарского.

С этой выставки (первая выставка в пользу голодающих шла не под флагом АХРР) начинается выставочная деятельность АХРР.

Президиум проделал здесь огромную работу: бодрил, разъяснял новое назначение художника, создавал настроение для работы, вселял веру в нужность работы.

Надо прямо сказать — в самой организационной работе были, несомненно, элементы героического реализма.

Выставка в пользу голодающих не дала никаких отзывов в печати. Первая красноармейская выставка обошла всю печать с целым рядом отзывов и репродукций.

Были на выставке и члены Реввоенсовета, и выставка закончилась эффектно: нам поручили совместно с ВВРС организовать к пятилетнему юбилею Красной Армии большую художественную выставку с присоединением к ней работ с этой выставки.

Была развернута огромная — в масштабе всего СССР — работа, к опи-

---

[1] ВВРС — Высший военно-редакционный совет.

санию которой я вернусь, а сейчас опишу следующую нашу выставку — «Жизнь и быт рабочих», открытую до Второй красноармейской.

В связи с V Всероссийским съездом профсоюзов постановили мы организовать выставку, посвященную исключительно рабочим. Связались с ВЦСПС. Получили мандаты на заводы и фабрики...

Выставку мы открыли вместе с открытием V Всероссийского съезда профсоюзов 17 сентября 1922 года.

На выставке участвовал Н. А. Касаткин. История присоединения Касаткина к нам и получения им звания Народного художника такова: после передвижной, где Касаткин выставил целую комнату работ, благоприятных последствий никаких не было. Достоинство его работ тонуло в общей массе малоинтересных в смысле содержания.

Тем не менее, наш президум понимал, что выставка «Жизнь и быт рабочих» без Касаткина не обойдется. Президиум понимал, что Касаткин должен выделиться и что на 47-й передвижной просто не пробил еще час его.

Григорьев и я поехали к Касаткину в Сокольники. Путались в переулках, наконец нашли. Касаткин чувствовал себя скверно. Преподавал в средней школе, занимался с юными натуралистами. Из домика, где была мастерская, его выселили. Он жил в одной комнате.

Для Штеренберга он был ненужным — он был «ихтиозавром», натуралистом, правым.

Мы были первыми, кто призвал его к жизни, кто его любил и уважал, кто вспомнил о нем.

Застали мы его на каком-то собрании. Он вышел, и мы ему сказали, что приглашаем его участвовать на выставке «Жизнь и быт рабочих».

Он решительно отказался. Он заявил, что он революции не нужен, что он всю жизнь работал для рабочего класса, но все сложилось как-то так, что он жизнью отброшен, несмотря на то, что рабочая революция победила.

Григорьев и я его понимали и сочувствовали, но мы ему объяснили, что это недоразумение, что работа всей его жизни для рабочего класса не может пройти бесследно.

Я был его учеником, он всегда ко мне был внимателен, это помогло нам разговаривать.

Верьте нам, говорили мы, мы моложе вас, мы в гуще жизни, мы верим, что мы победим. Штеренберги из Парижа — явление временное.

Видимо, мы взбодрили Касаткина. Он согласился участвовать на выставке.

Зрителями Касаткина были участники V Всероссийского съезда профсоюзов — рабочие.

Рабочие, и в том числе шахтеры, изображенные Касаткиным на его картинах, увидели себя в искусстве Касаткина. Около его картин всегда стояли толпы рабочих. К самому концу выставки у ВЦСПС возник вопрос о создании музея, посвященного жизни труда...

На выставке побывала Н. К. Крупская. Когда я ее увидел, я понял — это партия на выставку к нам пришла.

Пришла посланница от самого Ленина. Я с волнением провожал ее по выставке. Она медленно шла и тихо говорила: «Все новые имена, незнакомые». Дойдя до Касаткина, она остановилась и сказала: «Касаткин, его мы знаем — ведь партия воспиталась на картинах передвижников...»

Наш президум решил возбудить вопрос о присуждении Касаткину звания Народного художника. Помню, Башилов и я поехали в ВЦСПС, который поддержал наше ходатайство и переслал его в Совнарком и в ЦИК. ЦК Рабис также подтвердил ходатайство. Через месяц Касаткин сделался Народным художником СССР. Он получил обратно домик с мастерской.

Он переменился: сделался бодрым, энергичным, развернул большую работу при музее картин ВЦСПС...

О выставке было немало напечатано. Нас ругали, но нас и хвалили. Начались приобретения реалистических произведений, что почти совсем прекратил Штеренберг. Приобретение картин реалистов имело большое значение не только для АХРР, но и для всех художников-реалистов тогда и в будущем.

Мы начали эпоху, если можно так выразиться, социалистического красного рабочего меценатства, без которого станковое искусство должно было бы умереть.

Картины наши были очень дешево приобретены, но и это было большим завоеванием. Это были времена, когда даже в Третьяковскую галерею, главным образом, приобретали кубики и квадратики К. Малевича или нечто подобное.

Я помню, как в «царстве» Штеренберга в бытность его комиссаром по делам изобразительного искусства, при Комиссариате просвещения были введены карточки для получения красок и художественных материалов.

Так, художнику М. В. Нестерову не дал Штеренберг карточку на краски, так как Нестеров «правый» в искусстве и незачем его поощрять. С тем же Нестеровым еще один случай: была объявлена перерегистрация членов союза художников, разослали повестки явиться в союз с работами. Несколько часов М. В. Нестеров с картинами стоял в очереди на перерегистрацию. Повестка была подписана художником Орановским.

II

В этой обстановке мы подготовляли нашу 4-ю выставку к пятилетнему юбилею Красной Армии...

Вновь были призваны к жизни, к работе те, кого «левые» перевели в эстетическую «отставку», попросту выкинули из жизни. Как и Касаткина, мы всех привлекли к работе. Картины проходили через жюри, как это обычно на выставках АХРР, на военной же выставке при участии представителей Высшего военно-редакционного совета.

Выставка открылась 19 марта 1923 года довольно торжественно и многолюдно в старинном здании на Пречистенке, где бывал Пушкин.

Была положена книга для записи мнений посетителей. Книга охотно заполнялась. Из записей видно было, что выставка нравится, а многих она поразила.

Был забавный случай. ВВРС самостоятельно, без согласия с нами, заказал художнику-кубисту портрет товарища Фрунзе. Когда Фрунзе поехал на выставку и увидел свой кубистический портрет, сделанный с обыкновенной фотографии, он попросил портрет убрать. Действительно, портрет был скверный, безграмотный, но с претензией на новаторство.

Произведения с выставки более года печатались во всех журналах, некоторые картины и портреты распространялись в огромном количестве в отдельных оттисках, газетах, журналах, книгах. Некоторые работы до сих пор печатаются.

Часть картин находилась на Международной выставке в Венеции: Архипова, Карпова, Шухмина, В. Яковлева, Никонова, Радимова и несколько моих портретов.

Почти все работы, бывшие на выставке, были приобретены и входят в ныне существующий музей Красной Армии и Флота.

Эта выставка решила многие вопросы, и самые главные — АХРР нужна, и АХРР может быть настоящим обществом современных художников-реалистов.

В нас многие поверили, враги наши стали крепче нас ненавидеть, мы крепче стали в себя верить.

К этому времени окончательно сформировались наши филиалы.

В Ленинграде образовалась большая группа серьезных мастеров, из которых выделились молодые — Дормидонтов и Павлов. Сформировался филиал в Казани. Велись переговоры с Саратовом и художниками Ростова-на-Дону.

АХРР, как рулевой, вела фракция коммунистов-художников во главе с А. А. Вольтером. К этому времени председателем был избран А. В. Григорьев.

5-я выставка «Уголок Ленина» — первый уголок Ленина в СССР (мысль нашего председателя А. В. Григорьева) была открыта вместе с Всероссийской сельскохозяйственной выставкой.

С выставкой «Уголок Ленина» нам более всего не повезло. Нам долго не давали материалов для работы, а когда мы, наконец, приступили к работе, времени было ужасно мало, и как нам не было неприятно, мы выставили вещи, сделанные наспех.

Тем не менее, эта выставка посещалась огромными массами народа. Там была развернута большая агитационная работа. Были дни, когда было по пять тысяч посетителей. Был поднят вопрос — выдержит ли пол. Выставка находилась во втором этаже сравнительно небольшого Центрального дома крестьянина.

После выставки картины перешли в музей Революции, составив начало советского отдела картин...

Перед 6-й выставкой мы мобилизовали всех членов и на художественную и на организационную работу.

Опубликовали в газетах обращение ко всем художникам СССР о 6-й нашей выставке под названием «Революция, быт и труд» с приглашением принять в ней участие...

6-й выставке помог Наркомпрос, давший нам 1100 рублей. Приблизительно столько же мы заняли в долг, в счет предполагаемой выставки. ВЦСПС в долг напечатал афиши и пригласительные билеты.

Прибыли картины из Ленинграда — их привез С. Карпов.

Прибыли картины из Казани — их привез П. Радимов.

Мы уже начали плотничать, ставить щиты, набивать полотно, составлять каталог, как вдруг узнали, что умер Ленин.

Мы немедленно приостановили работу на выставке. Решили, на сколько хватит сил и возможности, зарисовать все, что связано со смертью Ленина.

Мне ночью позвонил Тугендхольд и просил для «Красной нивы» нарисовать Ленина в гробу. Вручили мне мандат, подписанный Стекловым, редактором «Известий», по которому меня пропустили на хоры Дома союзов. С хор было неудобно рисовать.

Чтобы усилить действие мандата, я отправился в Кремль, где мне помогли с хор спуститься к гробу Ленина. С собой я привел П. Радимова.

Три дня и три ночи мы без отдыха работали в Доме союзов.

День и ночь шел народ, несмотря на жесточайшие морозы. Три дня и три ночи двери Дома союзов не закрывались. Прошло несколько сот и тысяч человек.

Шли день и ночь... Я, углубленный в свою работу, под аккомпанемент беспрерывно похоронного марша и душераздирающих рыданий, думал только об одном: как можно точнее и правдивее нарисовать профиль гениального Ленина...

Кроме Радимова и меня, Григорьев добился пропусков для Б. Яковлева, В. Мешкова, Г. Горелова, С. Малютина и других.

Самостоятельный пропуск имел И. Бродский.

В день похорон из окон Исторического музея мы сделали жанровые зарисовки.

Все наши работы впоследствии были приобретены в Институт Ленина.

Когда кончились похороны, мы быстро стали строить нашу 6-ю выставку. 31 января 1924 года мы открыли нашу 6-ю выставку картин и скульптуры в залах Исторического музея. Был специальный стдел работ, посвященный смерти и похоронам Ленина.

На выставке было много народа, новых советских зрителей, были члены правительства и партии, представители печати. Снимки с наших произведений напечатаны во всех журналах Москвы, Ленинграда и на периферии.

Составилась целая маленькая библиотечка журнальных и газетных статей. Выставку посетило более тридцати тысяч человек, в том числе делегаты съезда Советов. МГСПС направлял к нам рабочие экскурсии. Выставку посещали студенты рабфаков и вузов. Было много иностранных журналистов...

Закончилась выставка целым рядом приобретений: в Третьяковскую галерею, в Музей картин при ВЦСПС, в собрание картин при МГСПС, в Дом крестьянина, в музей Красной Армии и Флота, в музей Революции, в Институт Ленина и в другие места...

После выставки была устроена нами внутриахрровская дискуссия, где мы жестоко критиковали произведения друг друга и рассматривали каждого ахрровца еще как человека и гражданина.

В результате мы сократили АХРР с трехсот до тридцати восьми в основной группе и сорока кандидатов.

Наша главная забота — улучшать свое мастерство.

Наш идеал: создать группу художников — первоклассных мастеров и сознательных граждан СССР.

Это очень трудное дело.

Есть хорошие художники, но они политически младенцы.

Есть сознательные художники, еще не сформировавшиеся как мастера.

Для поднятия мастерства мы организовали при помощи Главнауки студию для своей собственной учебы — в церкви на Никольской.

Мы надеемся, что в ближайшие годы мы сформируемся в такое общество художников, которое и художественно и политически отразит чудесную эпоху коммунистической революции.

На 6-й выставке появились С. Карпов и С. Рянгина, давшие интересные работы. Их талант на наших глазах стал быстро расти...

III

... Все последующее развитие АХРР с 6-й выставки, через выставку Бродского и 7-ю выставку и кончая последними днями перед 8-й выставкой, напоминает катящийся снежный ком, с неимоверной быстротой увеличивающийся в размерах.

В ноябре 1924 года у нас был поднят вопрос об устройстве персональной выставки огромной картины Бродского «II конгресс Коминтерна». Эту картину Бродский делал четыре года. После некоторого обсуждения президиум постановил открыть 14 декабря 1924 года выставку картины и рисунков Бродского в Музее изящных искусств в Москве. Около этой выставки было много шума. АХРР ругали немало. Некоторые вхутемасовцы устроили несколько «буйных» разговоров, после которых около картины пришлось поставить барьер, а около барьера надежного охранителя...

Массы зрителей реагировали на эту картину по-своему и посетили выставку в количестве 45000. Эта картина Бродского, если не ошибаюсь, была первой советской многофигурной композицией. Картина после Москвы

объехала целый ряд городов. В связи с интересом масс к картине был поднят вопрос об издании ее для массового распространения.

Здесь мы подходим к моменту в истории АХРР, когда, если можно так выразиться, кончилась эпоха военного коммунизма и началась новая экономическая политика.

До выставки Бродского у нас была только выставочная деятельность...

После этой выставки, после решения пустить в массы репродукции с его картины, мы вступили на путь организации производбюро АХРР. Несколько месяцев перед этим было организовано издательство АХРР.

Взявши лозунг «Искусство в массы», мы должны были при его осуществлении столкнуться с массовым распространением наших работ, то есть с развитием производственно-издательской деятельности...

Издательство АХРР начало работу под руководством В. Перельмана — секретаря и члена президиума АХРР, подготовкой издания альбома «Война войне» и «Новая Россия в изобразительном искусстве» Н. М. Щекотова.

Репродукция с картины Бродского, очень большого размера, была напечатана за границей в Германии.

Путем предварительной подписки и связанных с этим сумм началась работа и в производбюро и в издательстве.

К этому моменту началась организация 7-й выставки АХРР, открывшейся через некоторое время после выставки Бродского, тут же, в помещении Музея изящных искусств.

Собрав работы художников Москвы, Ленинграда, Казани, Саратова, Костромы, Новочеркасска, связанные с нашим общим заданием «Революция, быт и труд», с отделом «1905 год», мы 8 февраля 1925 года открыли нашу 7-ю выставку картин и скульптур.

Из присланных на выставку около двух тысяч работ было пропущено жюри только около четырехсот. Снежный ком АХРР стремительно завертелся, увеличиваясь в размерах.

На открытии — несколько тысяч.

Торжественно играет оркестр.

Очередь желающих попасть на выставку. Представители правительства, партии вместе с рабочими и крестьянами, учащимися, критиками и журналистами.

Народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский после осмотра выставки произносит речь. После него произносит речь президент Академии художественных наук П. С. Коган. Речи произносились в помещении музея рядом с выставкой, в большом зале, где находится слепок с «Давида» Микельанджело...

Луначарский в своей речи сдержанно отзывается об АХРР. Через некоторое время на страницах «Известий» от 24 — 27 марта 1925 года он отмечает огромную посещаемость выставок АХРР.

«Тут видишь и верхние, в смысле культурности своей, слои рабочих и работниц и вузовцев, рабфаковцев, всякого рода школьников вперемежку с трудовой интеллигенцией, — и вся эта толпа, как убедился я, находится в повышенном настроении, волнуется, ловит каждое слово руководителей, толкует, спорит, объясняется, критикует. Ток замкнулся, художник находит явно своего зрителя, зритель явно начинает признавать в художнике своего художника. В этом явлении, несомненно, велика заслуга всей АХРР».

И, наконец, еще через некоторое время, на V съезде Всерабиса Луначарский называет АХРР «главным руслом русского изобразительного искусства»...

Посетил выставку Демьян Бедный. Мы понимали, что его глазами глядит трудовой СССР.

То, что скажут ученые специалисты, это прочтут ученые специалисты. а то, что напишет Демьян Бедный, прочтут огромные массы читателей, как бы свое собственное мнение.

После осмотра работ Д. Бедный написал в книгу для посетителей:

Прекрасно, сильно, вдохновенно
И в целом и в частях.
Сегодня был я, несомненно,
У победителей в гостях!

Заведующий Главнаукой Ф. Н. Петров написал свое впечатление о выставке в той же книге: «Я провел только один час на выставке, но этот час был одним из лучших в моей жизни. Выставка создает не только революционное настроение, но и доставляет большое наслаждение своими мастерскими высокохудожественными работами».

Через некоторое время — новая гигантская волна внимания к выставке: Демьян Бедный печатает в «Правде» от 6 марта 1925 года стихотворение «Ахраровцы»:

Ударившиеся со всех четырех копыт
В революционно-советский быт
...Эх, ахраровцы-други, гребите дружней.
И учите других и учитесь сами...
Вы на верной и славной дороге.
Ваша выставка тем и важна и сильна,
Что рабочим — Ивану, Демьяну, Сереге
Много бодрого, яркого скажет она.
Я же вам, хоть не смыслю ни капли в тональности,
А скажу: среди вас уже есть мастера,
Ваша выставка — правда,
А правда — сестра гениальности!

Выставка посещалась огромными массами зрителей.

IV

В период этот я рисовал портрет Михаила Васильевича Фрунзе.

После одного из сеансов мы приехали на выставку. Он сказал, что ему некогда, что десять минут — не больше, пробудет у нас, и пробыл около часа. Внимательно рассматривая картины, сказал, что «выставка — это большое завоевание», но что в будущем он ждет еще большего от АХРР.

«Это — начало громадного дела».

Перед уходом он сказал, что надо АХРР связаться с Реввоенсоветом для работы в музее Красной Армии и готовиться к десятилетию Красной Армии. Случайно оказавшийся на выставке фотограф снял М. В. Фрунзе с художниками. Позднее, мне одному, Фрунзе говорил: «Только не превращайтесь в замкнутую секту».

Размеры посещаемости седьмой выставки — 65.000 человек, и количество литературы о ней так велико, что можно только сказать, что одна седьмая выставка покрыла своим размером все предыдущие выставки.

Нельзя не отметить одну черту седьмой выставки. Художник-москвич И. И. Машков, порвавший с «Бубновым валетом», откуда ушел, чтобы вступить в члены АХРР, — пламенного темперамента человек. Он мне говорил много с сердечным волнением, что для него АХРР — это вторая жизнь, что нелегко ему было порвать с друзьями из «Бубнового валета», «но теперь мои друзья ахрровцы», — волновался И. Машков.

На седьмой выставке И. Машков выставил самые лучшие свои работы «Мясо» и «Хлеб», которые ныне висят в Третьяковской галерее.

Приход к нам И. Машкова был соединением живописи с идеями



М. В. Фрунзе на выставке АХРР.

Октябрьской революции, поэтому я особо выделяю прием И. Машкова в члены АХРР.

После седьмой выставки снежный ком АХРР понесся с неслыханной быстротой, прокатившись в буквальном смысле этого слова по всему Советскому Союзу.

Седьмая выставка закончилась приобретением работ в различные музеи и учреждения. Музей Революции приобрел несколько десятков работ. Несколько картин приобрел Музей труда при ВЦСПС. Часть работ приобретена Госиздатом, из них некоторые репродуцированы для массового распространения. Часть работ куплена различными общественными учреждениями. Наркоминдел приобрел несколько работ для наших заграничных посольств, где иностранцы знакомились с советским искусством, что имело большое значение.

По поводу выставки было чрезвычайно много статей и столько же репродукций. Само собой разумеется, что среди многих статей о нас было немало ругательных, но все же, после выступления Демьяна Бедного «Ахраровцы», печать начала замечать наши достижения.

Изменились не только критики, художники вне АХРР стали менять свои позиции, перестраиваясь по-ахрровски, то есть уходили от индивидуализма и безыдейности и стали приглядываться к живой, бегущей около них советской жизни.

Сначала нас вообще не признавали. Потом стали говорить, что идеологически мы правы, но плохие художники. Дальше признали среди нас нескольких хороших художников. И, наконец, растерявши всякие возражения и желая шагать в ногу с эпохой, стали забрасывать нас заявлениями о вступлении к нам в АХРР.

Художественные общества и художники-одиночки, не входящие в АХРР, тем не менее ведут свою работу по ахрровскому пути. Критики по-ахрровски требуют от всех художников содержания, быта, современности, идейности.

После АХРР это так просто...

V

Не кончилась седьмая выставка, а мы уже работали над планом новой, восьмой выставки.

Мы поставили перед собой грандиозные задачи: отразить СССР в целом со всеми народами, его населяющими, показать природу, быт — новое, что дала революция, показать людей, старых и новых, как раз все это в одном месте, в единую выставку — да ведь это изумительная пропаганда ленинизма с его братским единением народов!

Этой новой выставкой мы осуществляли нашу декларацию: «мы дадим действительную картину событий, а не абстрактное измышление, дискредитирующее нашу революцию перед лицом международного пролетариата». Художники вдохновились этой великой задачей. После закрытия седьмой выставки, в конце мая, начали художники уезжать в те местности, которые они добровольно избирали для работы.

К половине июня все художники, вошедшие в список, утвержденный президиумом, — более ста человек — уже приступили к работе. Работа шла на всем огромном пространстве СССР.

Ледовитый океан, вся область Севера, среднеазиатские республики, Дальний Восток, Сибирь, Крым, Кавказ, Украина с Донбассом, Урал, Поволжье, Центральный район — все в той или иной степени попало на картины АХРР. Открывающаяся восьмая выставка—отчет в этой работе.

Поездки ахрровцев по республикам и областям тесно связаны с «эпидемиями» возникающих филиалов АХРР. Знакомясь с местными художниками, каждый ахрровец сеял ахрровское семя, попадающее всюду в благоприятную почву. Без улыбки нельзя сказать, но каждые два ахрровца из своей поездки, кроме работ, привезли еще по филиалу АХРР.

Там, где образовалось отделение АХРР, и там, где есть художественные учебные заведения, образуются организации молодежи АХРР, ОМАХРР.

Наиболее сильные ОМАХРР в Ленинграде и в Москве во Вхутемасе. Да, да, Вхутемас братается с АХРР! Интереснее всего то, что те самые вхутемасовцы, которые мрачно-угрожающе скандалили на выставке Бродского, ныне являются нашими друзьями и настоящими агитаторами за АХРР, составляя президиум Московского ОМАХРР. В ОМАХРР были: Ф. Решетников, Б. Шатилов, И. Штанге, М. Штейнер, Поманский и многие другие.

В комячейку АХРР влилось большое количество членов комячейки Вхутемаса. В Ленинграде во главе Академии — член АХРР т. Эссен — ректор Академии, пламенный коммунист и ахрровец. В художественном техникуме Ленинграда, начиная с заведующего И. Дроздова и кончая преподавателями,—все ахрровцы.

Из последнего пребывания в Ленинграде я вынес впечатление о большом единении между учащимися и их профессорами-ахрровцами. Филиал АХРР вместе с ОМАХРР охватывает свыше тысячи членов в следующих городах: Москва, Ленинград, Казань, Саратов, Самара, Нижний Новгород, Астрахань, Ярославль, Кострома, Сергиев, Ростов-на-Дону, Рязань, Вятка, Уфа, Омск, Томск, Ново-Николаевск, Калуга, Тамбов, Ташкент, Оренбург, Иваново-Вознесенск, Баку, Батум, Тифлис, Пятигорск, Киев, Харьков, Полтава, Владивосток и др. Организуются филиалы в Чернигове, в Пскове, Минске, Иркутске, Краснококшайске, Твери и других местах.

Украина с декларацией АХРР имеет самостоятельную организацию АХЧУ — «Ассоциацию художников Червонной Украины»...

Снежный ком АХРР несется и увеличивается настолько, что мы в президиуме уже не можем охватить ахрровскую стихию во всем ее многообразии, что, впрочем, значительно выяснится на восьмой выставке.

Организованное с осени 1925 года Информбюро АХРР едва успевает в своих бюллетенях сообщать все новости.

В Москве на пути ахрровского снежного кома попался «Бубновый валет», который сознательно покатился вместе с АХРР дальше. За исключением трех все вошли в АХРР. Это чрезвычайное событие, крайне неприятное для критиков, перепутало их «модное эстетство» и схему суждений. Как теперь быть с «формальными достижениями» и что такое АХРР? Мы на дело смотрим просто: зритель ахрровских выставок, трудовой СССР, уже научился проходить мимо всяких интеллигентских пустяков в искусстве вроде абстрактного искусства. Зритель внесет нужный корректив...

VI *

...Восьмая выставка АХРР «Жизнь и быт народов СССР» открылась перед 1 мая 1926 года в огромном двухэтажном павильоне Парка культуры и отдыха.

Когда повесили картины, поставили скульптуры, мы сами удивились выставке.

---

* Шестая и седьмая главы написаны автором в 1957 году в Абрамцеве и публикуются впервые.

Эта выставка показала победивший социализм на одной шестой части земли.

Эта выставка показала дружбу народов СССР. Зритель, переходя из одного зала в другой, совершал как бы путешествие по необъятному СССР, по всем республикам, областям и краям и увидел то огромное, что сделала Советская власть...

На вернисаж пришло 10000 человек. И так как день был солнечный, вернисаж, то есть открытие выставки, решили провести на свежем воздухе с балкона павильона, откуда и произнес очень хорошую речь народный комиссар по просвещению А. В. Луначарский.

Он тоже был поражен выставкой, ее грандиозными размерами, и его удивило огромное количество пришедших на выставку людей, толпившихся около павильона.

Он свою речь так и начал, что это необычайная выставка. «Это,—сказал Луначарский,—народное празднество».

Это была победа истинно нового искусства, искусства, рожденного идеями социализма. От содержания к форме.

Все знаменитые старики дали работы на эту выставку — А. Архипов, К. Юон, С. Малютин, А. Рылов, Б. Кустодиев, Е. Лансере, В. Бакшеев, Л. Туржанский и другие. Дал работы и Машков. На этой выставке развернулись молодые силы — Б. Иогансон, П. Соколов-Скаля, Г. Ряжский, Ф. Богородский, Г. Шегаль, Ф. Модоров, Н. Терпсихоров, М. Авилов, В. Сварог, М. Греков, П. Покаржевский, С. Карпов, Б. и В. Яковлевы, С. Рянгина, В. Карев, Н. Никонов, С. Луппов, В. Перельман, И. Чашников, Е. Львов, О. Яновская и многие другие. Искусствовед и художник А. Тихомиров дал интересную картину «Крестьяне Молдавии». Большие пейзажи дал Н. Белянин.

Эта выставка была эстетической и политической победой потому, что художники АХРР не отделяли политику партии от искусства, а рассматривали свое искусство в единстве с политикой партии.

Выделился на восьмой выставке Б. Иогансон. Он дал красивую по живописи Земоавчальскую электростанцию...

Я не помню точно год и день, когда я встретился с Б. Иогансоном. Критика не обращала тогда на него внимания. Ни Луначарский, ни Тугендхольд, ни Рогинская, ни А. Эфрос, ни Демьян Бедный не писали пока об Иогансоне.

А между тем Б. Иогансон оказался одним из самых замечательных советских художников. Я объясняю это тем, что мы, все критики, проглядели громадный талант мастера живописи Иогансона.

Я это объясняю еще и тем, что он принадлежит к художникам, которые расцветают во второй половине своей жизни, а не смолоду. В организационной работе Иогансон не принимал участия очень долго.

Молчание об Иогансоне я еще объясняю тем, что он взвалил на себя самую трудную задачу, по-настоящему впервые в СССР соединить великие идеи социализма с отличной живописью в полноценной жанровой картине. Он к этому долго и в тишине готовился. И потом вдруг его биография дает скачок, и он сразу получает большую славу.

По-другому развивался, например, Ряжский. Он с самого начала сделал лучшие свои работы: «Делегатка» и «Председательница», а потом двадцать лет, до самой смерти не сделал лучше первых своих работ. Каждый художник развивается по-своему!

Заметно было появление на восьмой выставке А. М. Герасимова. Он в АХРР вошел только в 1925 году, он болел, был на войне, жил в Козлове и в Москве почти не был первые четыре года АХРР. В Козлове он сделал

памятник Карлу Марксу, который разрушили белогвардейцы. Там он написал портрет Мичурина.

На восьмой выставке АХРР А. Герасимов выставил большую акварель «Степь». Очень красивая работа! Отличный портрет Мичурина и настоящим солнцем освещенную «Пионерку». Он сразу «обрел» славу!

Однажды нам сообщили, что в очереди за билетами стоит председатель ВЦИК М. И. Калинин.

Мы пошли, поздоровались и сказали: «Пожалуйста, Михаил Иванович, пройдите на выставку без очереди».

М. И. Калинин отказался уйти из очереди, стоял, получил билет и, заметно держа его в руке, вошел в павильон и стал осматривать выставку «Жизнь и быт народов СССР».

Был на выставке В. Маяковский с журналистом Левидовым...

Несмотря на то, что мы вместе с Маяковским учились в Школе живописи, ваяния и зодчества, в период футуристический мы встречались только на диспутах и даже не здоровались, но стихи его я знал наизусть.

В дальнейшем Маяковский перестал быть футуристом, идеи революции делали его реалистом. Он, как и мы, ахрровцы, понимал великое дело служения народу, а не эстетическим группкам.

И вот Маяковский, уже знаменитый поэт, у нас на восьмой выставке. Мы здороваемся и ходим по бесконечным залам и очень дружески разговариваем.

Вдруг Левидов возмущенно говорит Маяковскому: «Володя, что же это такое, ты ходишь с Кацманом, мирно разговариваешь! Сдаешь свои позиции?»

Левидов маленького роста, худенький. И вдруг огромный Маяковский размахивает огромной ногой своей и говорит Левидову: «Иди к черту! Ты ничего не понимаешь!»

Левидов испуганно отскакивает в сторону, как комарик.

Маяковский говорит: «Безусловно, победа, это ваша победа. Правильное дело сделали». Он внимательно и без устали осмотрел всю выставку.

Мы ему подарили книгу Н. Щекотова «Искусство в СССР», и я шуточно написал: «Побежденному от победителей».

Вскоре, в разгар нашей выставки, мы — Бродский, Радимов, Григорьев и я поехали в Финляндию к Репину, который заболел, с целью оказать ему помощь от имени Советского правительства как великому национальному гению.

Раздавались голоса в печати против помощи Репину, против нашей поездки, но эти отдельные нелепые голоса утонули во всеобщем желании помочь гениальному художнику русского народа.

Поездка как бы соединяла живой связью советское искусство, которое только что рождалось, с классическим русским искусством великих передвижников во главе с самым великим — с Репиным.

Мы пробыли у Репина две недели и были не только в Куоккале, но и в Гельсингфорсе, где в музее «Атенеум» видели два зала великолепных работ Репина.

Репин нам до слез обрадовался. Ему было уже 84 года. Бродский был его ученик, и он ласково проводил все дни с нами в беседах. Эти беседы я записал, и мои записки о поездке к Репину были потом, через 21 год, напечатаны в сборнике «Художественное наследство о Репине», изданном Академией наук под редакцией И. Грабаря и И. Зильберштейна.

Репин сверкал умом. Память его была поразительной, но физически он был очень слаб. Он едва ходил, и о поездке в Россию говорить было нельзя. Мы купили у Репина одну работу, а он еще подарил три работы. Я читал

Репину свою брошюру об АХРР. Репин, внимательно слушавший, сказал: «Очень интересные исторические записки». Он подарил нам свою фотографию с надписью «Организации АХРР с пожеланием полного успеха. Илья Репин, 13 июля 1926 г. Куоккала».

На меня до слез действовала рука Репина, правая рука с ослабевшими мускулами от огромной изнурительной работы с пятилетнего возраста— почти восемьдесят лет. Я глядел на эту руку и думал: ведь этой рукой сделаны шедевры. Бродский говорил, что он рассматривает поездку к Репину так же, как если бы мы поехали к Веласкесу. Репин нам рассказал всю свою жизнь. Он был прекрасен.

После нашего отъезда он все серьезнее и серьезнее болел и в возрасте восьмидесяти семи лет умер.

Вернувшись в Москву, мы работы Репина — портрет Керенского и три эскиза на тему царизма — выставили на нашей восьмой выставке АХРР, это было настоящей связью с передвижниками, с самым гениальным из них — с Репиным. Это было историческое событие.

Увы! Только немногие тогда понимали волнующий момент русского и советского искусства!

Нигде никто не отметил великий смысл и гуманизм нашей поездки к гениальному Репину. Были даже заметки, высмеивающие нашу поездку. Так вел себя оголтелый футуризм!

На восьмой выставке перебывало более ста тысяч зрителей. Было очень много иностранцев. И наша печать и иностранная печать много раз отмечали восьмую выставку АХРР. Что-то не помнятся выступления наших противников. Их писка никто не замечал.

Но запомнилось и обошло всю нашу печать необыкновенное выступление наших врагов, настоящих бандитов — эстетов. Выставку два раза поджигали. Вот до чего докатились противники реализма!

VII

В 1927 году в апреле была небольшая выставка АХРР — девятая. Работ было немного, но качественный рост был значительным, специальной темы выставка не имела, и эта выставка была почти московской.

Ряжский дал отличные работы «Делегатка» и «Ханжа».

Сверкало солнце на работах Архипова. Очень сильные работы были у Соколова-Скаля...

Десятилетие Советской власти было отмечено очень сильной выставкой, которую организовало государство, и после этого началась организация государственных выставок.

Не только ахрровцы росли, росли художники ОСТ — Дейнека, Вильямс, Пименов; из бывшего «Бубнового валета» к десятилетию Советской власти дали работы Кончаловский, Королев, Лентулов, Рождественский, из общества «Четыре искусства» — П. Кузнецов, К. Петров-Водкин.

На выставке к десятилетию Октября я выставил свой первый групповой портрет «Ходоки у Калинина», который у меня потом приобрели в Русский музей в Ленинграде. Все наши работы мы выполняли как заказные.

В доме АХРР мы устраивали вечера, это совпало как раз с приездом друзей СССР из-за границы, прием был объявлен в ВОКСе, но это совпало с вечером у нас. Но как-то получилось так, что друзья СССР—писатели, художники, музыканты — все перекочевали к нам, где мы в живой беседе просидели до утра. У нас на вечере был Анри Барбюс — высокий, худой, с прекрасным лицом. Скульптор Г. Козлов очень хорошо вылепил его голову, и Анри Барбюс печатно похвалил свой бюст. На этом вечере в АХРР

были люди из Африки и Америки, Англии, Франции и Германии — белые. цветные и совсем чернокожие. Была на вечере знаменитая германская художница Кете Кольвиц. Я очень полюбил ее работы...

Выставка «X лет Красной Армии» и одновременно 10-я выставка АХРР открылась 23 февраля 1928 года.

По газетному шуму, по количеству, гигантскому количеству посетителей, эта выставка напоминала выставку «Жизнь и быт народов СССР» в Парке культуры и отдыха в 1926 году.

На вернисаж этой красноармейской выставки так же, как когда-то на выставку 1926 года, явилось 10000 человек.

Картины были повешены на щитах, которые были так расставлены, что образовались залы и смотреть было очень удобно. Хорошо разместилась скульптура.

После парада Красной Армии с Красной площади пешком к нам на выставку пришли члены Политбюро и правительства.

Раздеться было уже негде. Мы руководителей партии и правительства провели в наш «закуток» позади картин, где мы устроили помещение для членов выставочного комитета. Там наши высокие и дорогие гости сняли пальто и шапки. Когда они вошли в зал и стали осматривать картины и скульптуры, то зрители громко кричали: «Да здравствует Советское правительство!» И так повторялось несколько раз.

Выставка пользовалась колоссальным успехом, была масса экскурсий, приходили целыми частями красноармейцы со своими командирами.

Однажды Р. П. Хмельницкий, ныне генерал, привел большую воинскую часть, а П. А. Радимов, В. Н. Перельман, В. С. Пшеничников и я принимали их, и мне пришлось со ступенек здания телеграфа на улице, где выстроились красноармейцы, произнести речь о выставке и об АХРР. Потом красноармейцы заполнили залы выставки.

На этой выставке выделился своей очень хорошей картиной «Узловая станция 1919 года» Б. В. Иогансон.

Иогансон имеет особый дар изображать эпоху гражданской войны.

После этой выставки Б. В. Иогансон стал быстро расти и сделался одним из лучших мастеров советской жанровой картины, так как ему удалось гармонически соединить большие идеи Октябрьской революции с прекрасной сочной живописью.

Центральное место занимала картина И. И. Бродского «Заседание Реввоенсовета».

Уже тогда стало ясно, что советское искусство нашло свои дороги и идет к своей новой советской классике.

Н. Б. Терпсихоров выделился «Отдыхом красноармейцев», К. Ф. Юон дал одну из лучших своих картин под названием «Проводы рабочих отрядов на фронт».

Все отмечали триптих «Колчаковщина» Н. Никонова, «Стихийную демобилизацию» Г. Савицкого, «Таманский поход» П. Соколова-Скаля.

Большую известность получила картина С. Луппова под названием «Коммунистический отряд»—в дождливый осенний день отряд уходит по улицам Москвы на фронт.

«Басмачи» С. Карпова — была эта картина, как фреска, похожая на ранее показанные композиции рано умершего и замечательного художника Степана Карпова.

Мастер жанровых, небольших размеров, картин С. В. Рянгина выставила «Красноармейскую студию», показывая быт Красной Армии, не похожий на быт армий буржуазных стран.

П. Шухмин, на которого всегда обращали внимание, дал «Приказ о наступлении».

В. Н. Яковлев показал картину «Красные командиры».

Очень оригинальную картину, хорошую по цвету и тону, выставил П. А. Радимов — «Люди в рогожах». Это эпизод из гражданской войны, когда по Волге белые на барже везли людей на расстрел — голых, едва прикрытых рогожами.

Выделялись как изопоэмы о Красной Армии картины Грекова. У Ф. Богородского были «Матросы в засаде».

В. Крайнев, П. Котов и многие другие вошли в историю советского искусства как мастера идейно нового искусства, искусства страны победившего социализма.

Ахрровцы новаторство понимали не в трюкачестве, а в новом содержании, которое даст и новую форму.

Принимали участие на 10-й выставке и не члены АХРР.

Выделился А. Дейнека своей картиной «Оборона Петрограда». Выставлялись И. Грабарь, П. Кончаловский, Л. Туржанский, С. Герасимов и другие.

Скульптуру дали И. Шадр, М. Манизер, С. Тавасиев, Г. Мотовилов, С. Шильников, А. Сергеев, Н. Крандиевская, Ф. Лехт, Г. Нерода и другие. Советское искусство, логически развиваясь из национального по форме, становилось социалистическим по содержанию.

Советское искусство развивалось из русской и мировой классики и обогащалось идеями Октябрьской революции и на глазах у зрителей росло и росло.

Художники всех направлений служили народу, который впервые на земле сделал социалистическую революцию. Это и было сущностью АХРР. Это и было настоящее новаторство.

Работы 10-й выставки АХРР имели успех не только в СССР, но и на Международной выставке в Венеции.

ВОКС возражал против выставки наших работ в Венеции. ВОКС установил традиции показывать за границей наших формалистов, то есть художников, которые подражали заграничным художникам, и выставки ВОКСа не пользовались успехом.

Там, за границей, люди хотели иметь представление, какой же жизнью живет СССР, и наши тематические картины имели большой успех на Международной выставке в Венеции.

В Венеции были показаны: «Взятие Кремля» К. Юона, «Красные командиры» В. Яковлева, «Красноармейская изостудия» С. Рянгиной, «Матросы в засаде» Ф. Богородского, «Таманский поход» П. Соколова-Скаля, «Делегатка» Г. Ряжского, «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, скульптуры В. Ватагина, И. Шадра, В. Мухиной, работы А. Е. Архипова и мои три портрета, в том числе портрет П. С. Когана, президента Академии художественных наук. Была картина П. П. Кончаловского «Купание красноармейцев».

Зрители в Венеции, приходя на выставку, спрашивали, где советские картины, и толпами шли в залы, где висели наши работы.

Почти все картины были заказаны, многие не заказанные работы были приобретены, и вся эта огромная коллекция работ составляет сейчас часть экспозиции и запасов музея Красной Армии.

Выставка «X лет Красной Армии» показала большой художественный рост ахрровцев и всех выставлявшихся на этой выставке художников, не входящих в АХРР.

Найдя новую верную дорогу — от содержания к форме, — советское искусство правильно росло и достигало больших успехов.

Ахрровские отделения были во всех республиках, во многих городах, областях и краях.

Выросло очень большое хозяйство, и надо было устроить смотр, что из себя представляет АХРР в целом.

Президиум Ассоциации постановил созвать Всесоюзный съезд АХРР.

В это время к нам шли и шли художники и особенно молодежь. Интересовались нашей работой и художники за границей.

Молодежь к нам пришла разнообразного жанра — и текстильщики, и монументалисты, художники керамики и майолики,—решительно все виды искусства вошли в АХРР.

И, наконец, среди шума борьбы за советское искусство, 3 мая 1928 года в зале Государственной Академии художественных наук открылся I съезд АХРР.

Было более 150 делегатов по СССР и даже были два представителя германских художников, которые интересовались историей АХРР.

Было много народа — художники, пресса, критики, гости.

А. А. Вольтер прочитал доклад «Основы ахрровской идеологии и практики», В. Перельман прочитал доклад «Шесть лет АХРР».

От Народного комиссариата просвещения приветствовал съезд А. В. Луначарский. Он говорил о правильных реалистических дорогах АХРР.

Выступил Ем. Ярославский. Он сказал, что АХРР поняла и почувствовала настоящее назначение советского искусства, искусства социализма.

Е. М. Ярославский сам художник, у него вся квартира увешена его работами, и, кончая свою речь, он даже сказал, что он гордится званием члена АХРР. Ярославский часто приезжал в мастерские к художникам, и художники его очень любили.

Все говорили о том, что АХРР создала тип нового человека — художника-общественника.

АХРР стала не только выставочной организацией, АХРР сделалась общественным художественным движением с сетью филиалов, ОМАХРР и ОХС (Общество художников-самоучек) по всему СССР.

На тему о федерации художников доклад сделал Ф. Богородский. А. Антонов говорил о производственно-издательской деятельности АХРР. Был доклад о центральных курсах АХРР.

В старой России было два съезда художников: в 1894 году — русских художников и любителей и в 1912 году — Всероссийский съезд художников.

I съезд АХРР был первым в СССР Всесоюзным съездом художников, и значение его в том, что художники продвинулись к формам государственной работы и стали изживать групповщину.

После съезда было новое название у АХРР — АХР — Ассоциация художников революции. Это название как бы обнимало всех художников СССР — любой республики, любой национальности, а не только России.

Первый съезд АХР был съездом реалистов СССР и всего мира, поскольку мы поставили своей задачей создание ИНТЕРНАХР.

Но, как учил Ленин, иные посевы дают всходы только через десятилетия. И, действительно, только после второй мировой войны реалисты многих стран не только социалистических, но и буржуазных, стали строить организации, напоминающие АХР. Так было в Румынии, Чехословакии, Венгрии, Польше, Китае, Корее и даже во Франции и Англии, но это уже 50-е годы нашей эпохи. В каждой стране была как бы своя, национальная АХР.

Однако нам следует вернуться к концу истории развития АХР. АХР все более и более подвигалась к объединению всех сил изофронта. Такова

была внутренняя логика событий, такова была закономерность организации дела искусства.

В мае 1929 года открылась наша 11-я выставка АХР, выставка ОМАХР и выставка ОХС.

Здесь выставлялись основные кадры АХР — ее молодежь и художники самодеятельного искусства, которых организовал Перельман.

Выставка была открыта в павильоне против Парка культуры и отдыха. Здесь же экспонировалось и прикладное искусство — текстиль, фрески, фарфор.

Иогансон выставил «Вузовцы», «Советский суд»; А. Герасимов дал «Бойню», Юон — «Пролетарское студенчество». Очень выразительную картину дал Соколов-Скаля — «Путь из Горок». Это было как бы живописное стихотворение:

И падали и падали снежинки
На ленинский от снега белый гроб...

Здесь выставлялись «Председательница» Ряжского, «Смерть коммунара» Львова, мои «Калязинские кружевницы». Была здесь картина одного совсем молодого художника «Нет бога». Это была замечательная картина по экспрессии и солнечному свету. Представьте себе комнату, открыты окна, в которых ветер качает прозрачные занавески, солнце. Около двух старушек стоит возбужденный пионер и, показывая на иконы в углу, говорит с поднятой рукой — нет бога. Старушки в ужасе протестуют. Забыл я фамилию этого художника!

В АХР работали замечательные художники сатиры — Бор. Ефимов, А. Каневский. Выделялось много молодых художников: Ф. Малаев, А. Бубнов, Ф. Невежин, и уже шли разговоры о самостоятельной организации пролетарских художников.

На выставке выставлялась картина М. Берингова «Свадьба слепых». По поводу этой картины, очень выразительной, возник спор, который продолжался буквально три дня. Будущие рапховцы считали картину мистикой, мы защищали картину Берингова.

Был поход против пейзажа А. Герасимова, где изображалось поле и вороны, летающие целой стаей. Заподозрили А. Герасимова в том, что де это намек на контрреволюцию. Мы защищали А. Герасимова. Были нападения на картины Грекова, которые потом стали классикой советского искусства. Мы всегда защищали Грекова. Некоторые будущие рапховцы втянули нас в склоку с Бродским. И было нашей грубейшей ошибкой, что мы присоединились к большинству и голосовали за исключение Бродского из АХР.

Теперь стыдно вспоминать об этом!

Была назначена государственная комиссия. Разобравшись в «деле» Бродского, государственная комиссия оправдала Бродского, и т. Орджоникидзе передал Бродскому, чтобы он не обращал внимания на склоки, так как его работы нужны Советскому государству, и работал бы спокойно. Так партия охраняла реалистов-мастеров.

Волнения шли не только у художников, эти же явления были у писателей и музыкантов.

Старели организационные формы, и приближалась эпоха перехода от групповых форм к единой организации по профессиям людей искусства.

Мы подвигались к единому союзу художников, к единому союзу писателей и композиторов.

11-я выставка была последней выставкой АХР — если не считать, что выставка АХР была организована в Кельне (Германия) в 1929 году и в Нью-Йорке. Нашим комиссаром был А. Н. Тихомиров. Выставка пользовалась большим успехом, и это был уже ИНТЕРНАХР в практике.

Несколько картин было приобретено у ахровцев и в Кельне, и на государственной выставке в Нью-Йорке; что любопытно, покупали картины самой острой советской тематики.

У Савицкого была куплена картина «Стихийная демобилизация», у Соколова-Скаля купили картину «Рабочий, крестьянин и красноармеец». У меня купили в Кельне «После трудового дня» и в Нью-Йорке — «Горбун-скрипач».

В мировой прессе было множество статей и репродукций. Мне была заказана копия с моей картины «Ходоки у Калинина» для Германии, что я и выполнил.

Была вторая выставка в Венеции, где было показано много ахровских произведений.

Началось регулярное приобретение наших произведений в Третьяковскую галерею, в Русский музей, во все музеи СССР и в некоторые галереи зарубежных стран. Картины ахровцев составляли основы советских отделов в музеях Москвы, Ленинграда и других городов СССР.

Уже создавались так называемые организации пролетарских писателей, художников, музыкантов. Перед этим была федерация художников. Дело не ладилось. Споры не прекращались, а усиливались, и положение к 1932 году стало совершенно нетерпимым. РАПП, РАПХ, РАМП стали применять все более и более крутые меры, ссориться с беспартийными писателями, художниками, даже с М. Горьким.

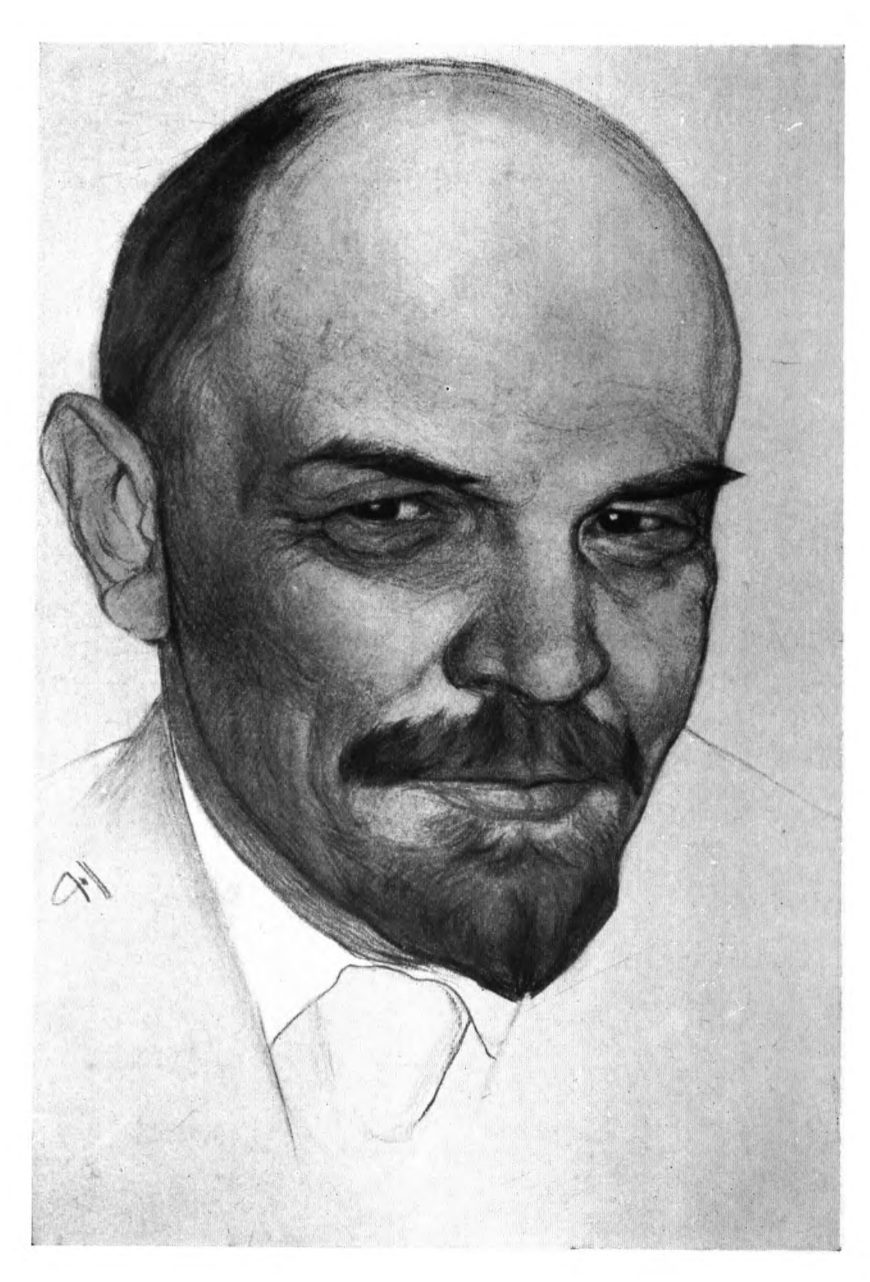
В 1932 году особым постановлением партии и правительства все художественные организации были распущены и образованы единые творческие союзы. Распущена была и АХР.

Теперь ясно, что тот путь, который проделала АХР, был правильным.

АХР зародилась 35 лет тому назад в смертельной схватке с супрематизмом, с беспредметным, безыдейным искусством и разбила его под руководством партии. Главная заслуга АХР в том, что, как никогда в истории искусства, художники сблизились с народом.

Теперь, просматривая ахровскую борьбу против абстракции в искусстве и всяких извращений, мы с благодарностью используем опыт АХР и снова вступаем в бой.

Да здравствует разум! Да скроется тьма!



Н. А. Андреев. В. И. Ленин. *1920 г.*



А. А. Рылов. В голубом просторе. *1918 г*

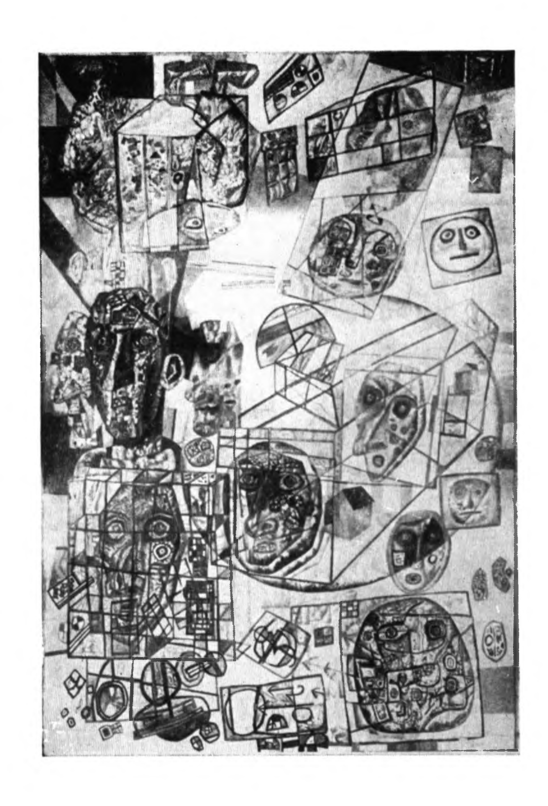
М. М. Черемных.
Окно сатиры РОСТА. *1921 г.*

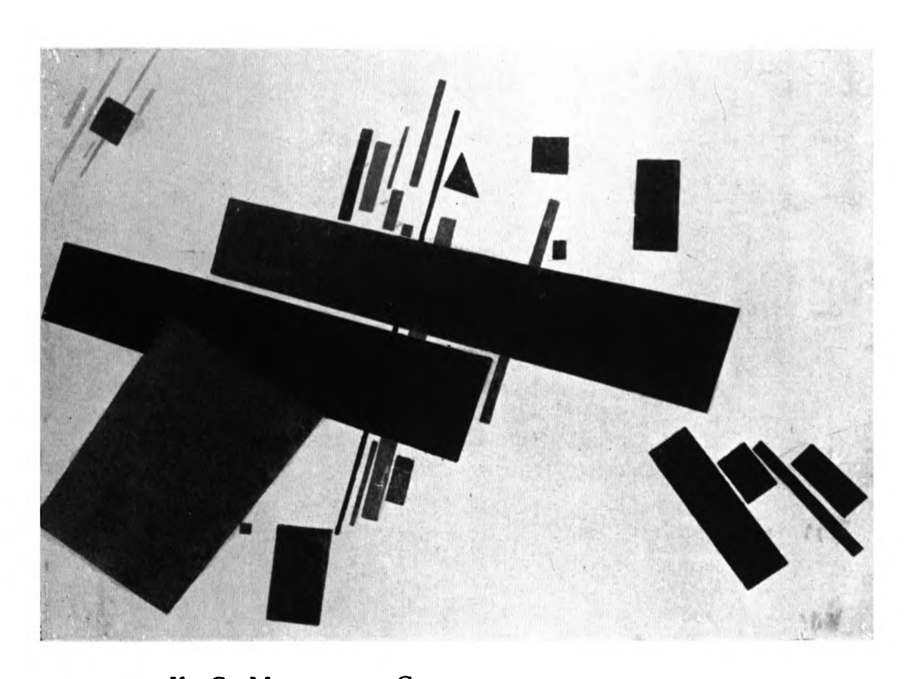




В. Н. Дени. *Плакат. 1919 г.*

П. Н. Филонов. Композиция.





К. С. Малевич. Супрематическая живопись.

Юрий МЕРКУЛОВ

ВХУТЕМАССКИЕ ОЧЕРКИ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

(Печатаются с сокращениями)

1. ДЕЛА ДАВНО МИНУВШИХ ДНЕЙ...

Когда стукнет тебе за пятьдесят и неумолимый повар — время «насыплет в голову и усы перца с солью», начинают выплывать в памяти картины детства и юности твоей, где-то, в глубине памяти хранившиеся, как на фотопластинке, до тех пор, пока не настанет пора «проявить» эти воспоминания о прошлом...

Так у меня последние годы стали выплывать из тумана прошлого картины наших вхутемасских дней, дорогой для нас, суровой и замечательной юности, картины нашей советской изошколы самых первых годов ее существования, нашей советской художественной «альма-матер» эпохи гражданской войны.

Не ставя себе задачей (пусть этим займутся критики, которым это положено делать «по штату») создания официальной истории тех лет, я хотел бы воскресить в памяти некоторые картины, образы товарищей-художников, педагогов, их работы, думы, мысли и правдивые факты их жизни и деятельности, как они сохранились в памяти. Воскресить черты бурной и замечательной во всех отношениях эпохи двадцатых годов, когда в огне и буре гражданской войны не только закладывались основы Советского государства и делались первые шаги по дороге к коммунизму, но рождалось в борьбе и противоречиях могучее реалистическое советское изоискусство— самое передовое искусство мира.

2. СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ

Как многие молодые люди двадцатых годов, пришедшие в стены советской художественной школы в дни ее зарождения, я уже прикоснулся ранее к искусству живописи в Москве, в школе популярного художника Федора Федоровича Рерберга — известного ревнителя правильности и знания художниками живописной технологии, исследователя красок, автора книги о них, популярного педагога и увлекательного лектора по вопросам истории изоискусства.

Шел 1917 год — канун Октября. Старый мир оканчивал свое существование на наших глазах.

Студия Рерберга прекратила свою работу, и пришлось забыть об искусстве кисти и краски, но ненадолго. Когда прошли бурные дни октябрьских боев, жизнь стала входить в какую-то новую колею.

Как сейчас помню, это у меня стоит перед глазами, как веха жизни, в марте 1918 года на стенах московских домов и на заборах появились боль-

шие афиши, напечатанные на простой желтой оберточной бумаге черными буквами, извещавшие всех и вся о том, что организуются

«ВЫСШИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ»

Доступ в художественную школу был широко открыт для всех желающих. И вот я, прочтя среди огромного количества афиш это многообещающее объявление, прельщенный именами Бенуа, Архипова, Рерриха и других «корифеев» живописи, явился по адресу: Рождественка, 11. В этих свободных мастерских мне, как и многим моим товарищам, было суждено провести пять исключительно интересных лет.

Свободные мастерские первого года Советской власти представляли собой сочетание мастерских бывших Училища живописи и Строгановского училища, объединив в своей системе все виды академических творческих и прикладных дисциплин изобразительного искусства.

Все первые годы Советской власти деятельность новой объединенной художественной школы активно проявлялась по всем направлениям, необходимым для полноценного воспитания художника. Знаменитые и пресловутые «формальные» дисциплины с их ограниченными формалистическими задачами «цвета, формы и объема» и отрицанием реального изображения появились на много лет позже, когда действительно на некоторое время эти ограниченные течения заняли ведущее положение в советской художественной школе.

Пока же обучение оставалось традиционным.

Преподававший анатомию, желчный великан-художник старик Щербиновский в романтическом черном плаще и черной шляпе, похожий на инквизитора, диктаторски требовал детального изучения скелета и мышц человека.

Тайны перспективы раскрывал нам одетый в рясу и являвшийся странным диссонансом нашей ультраантирелигиозной аудитории умный и тонкий монах Флоринский, ряса которого среди костюмов той эпохи воспринималась чуть ли не как театральный костюм.

Графические дисциплины преподавали поразительный мастер гравюры на линолеуме, пламенный Фалилеев и терпеливый дотошный старик Иван Павлов, «Московские дворики» которого нам очень нравились.

Раскрыли свои двери для желающих живописные мастерские, возглавляемые именами мастеров, начиная с блестящих виртуозов кисти Константина Коровина и Архипова и кончая малопонятным нам эстетом Паоло Кузнецовым, автором сине-зеленых «неродившихся душ» и примитивных цветочных букетов.

Нужно сказать, что строгих дисциплинарных мер к нарушителям посещаемости не было и деятельность нашей высшей художественной школы держалась на своеобразной дисциплине энтузиазма и творческого соревнования.

Нужно понять еще одну особенность двадцатых годов, когда мир для нас, только что вошедших в жизнь, раскололся надвое и старое было разрушено. Художники были одним из передовых отрядов советского общества тех лет, и творческое сознание их, развороошенное революционными событиями, неудержимо стремилось ко всему новому и ниспровержению всего старого.

Вхутемас являлся в те годы не только своеобразным университетом изобразительного искусства, но и производственными мастерскими первых лет Советской власти. Коллектив художников-студентов и их педагоги являлись творческой и технической силой в обеспечении агиткампаний в помощь фронту, в выпусках «Окон РОСТА», в создании всевозможных

выставок, уличных оформлений праздников и годовщин, в массовых кампаниях, в оформлении театральных постановок. И надо отдать должное художественной молодежи тех лет в том, что она, как по боевой тревоге, по призыву Московского Комитета партии бросалась в атаку со своими кистями то расписывать агитпоезда и казармы, трафаретить «Окна РОСТА», то в театр — выполнять декорации «Мистерии-Буфф». «Площади наши кисти — улицы наши палитры»—эти слова Владимира Маяковского были практикой жизни нашей школы, преисполненной сознанием огромного политического значения выполняемой нами работы.

3. ВХУТЕМАССКИЕ ТИПЫ И ХАРАКТЕРЫ

Вхутемасская «вольница» казалась действительно чрезвычайно разношерстной по своему внешнему облику.

Вереницей проходят предо мною сейчас, когда попадаешь на улицу Жданова, эти вхутемасские типы двадцатых годов.

Вот облаченные в черные брюки и черные гимнастерки, как бы сошедшие с картины своего учителя, тончайшего художника Нестерова, братья Корины. Их виртуозные рисунки с музейных антиков, великолепные копии с рисунков старых мастеров, отточенные с величайшей тщательностью с натуры рисунки огромного Гаттамелаты из Музея изящных искусств поражали наше воображение своей завершенностью и мастерством, близким к легендарным и романтическим «старым мастерам», и заставляли биться от зависти наши сердца.

А вот скромно и тихо шествует, весь какой-то собранный, невысокий, красивый, темноглазый юноша с черными усиками в фуражке Училища живописи, сохранив и форменную добротную тужурку,—ассистент Малютина, прославленный в позднейшие годы Василий Николаевич Яковлев, сопровождаемый чернобородым красавцем-ассирийцем Даниилом Черкесс. О них ходили слухи, что в тиши труднодоступной для праздных посетителей мастерской Малютина они пишут «под голландцев» черным лаком натюрморты на залевкашенных особым образом, по всем рецептам классики, досках.

Выплывают в памяти черты великана Павло́ или, как ласково звал его Машков, Павлуши Соколова-Скаля, чьи кисти, холсты и натюрморты отличались монументальными размерами, под стать автору. О Соколове-Скаля ходили рассказы, как он убежал от чехословаков, нырнув в щель забора, когда его вели на расстрел.

Вот тоже большой-большой, но тихий-тихий Роберт Фальк. Задумчивый живописец, прекрасный собеседник, державшийся со студентами, как равный. Вот неразлучная пара — работяги «строгачи»—Гриша Александров и кудрявый Петька Жуков, труженики театров и декораций.

Вот блондин с голубыми глазами, с профилем героя гофманских сказок, с душой милого ребенка, романтически, на всю жизнь влюбленный в живопись, в красоту жизни, природы, стройный и порывистый, удивительно милый и душевный Александр Александрович Осмеркин, ассистент Петра Петровича Кончаловского.

Здесь и великан «Соколов-Скаля в юбке», или «девица-кавалерист», как ее называл Илья Машков, монументальная Катя Зернова, ее подруги— сестры Зина и Валя Брумберг, ныне известные мультипликационые кинорежиссеры.

Общей любовью и уважением пользовался спокойный, крепкий парень в очках, в кожаной куртке, один из первых коммунистов Вхутемаса — Родион Макаров, декоратор, ныне авторитетнейший художник Большого театра.

Рекорд чрезвычайной вхутемасской элегантности несомненно был побит одним из учеников Георгия Богдановича Якулова известным сейчас художником Николаем Федоровичем Денисовским, облаченным в великолепную черную визитку с белоснежным накрахмаленным воротничком, галстуком-бабочкой и в серые клетчатые жокейские бриджи в крупную клетку с желтыми крагами.

Впрочем, это его щегольское одеяние вполне оправдывалось для нас тем, что он был тогда секретарем отдела художественного образования Наркомпроса у Д. П. Штеренберга, по должности имея в своем распоряжении английский кабриолет сначала с белой, а затем с рыжей лошадью, с коротко подстриженным хвостом, с шорами, украшенными неведомыми монограммами их прошлого владельца, выброшенного революцией.

Этим видом государственного транспорта тех дней Денисовский управлял с большим изяществом до тех пор, пока однажды кабриолет вместе с лошадью, длинным хлыстом и шорами кто-то угнал от подъезда Наркомпроса, где доверчивый Коля оставлял этот признак своего высокого положения.

Наш с Вильямсом неразлучный друг, в юные годы свои маленький, толстенький, пузатенький и большеголовый, сейчас всем известный гигант Андрей Гончаров — чрезвычайно общительный, находящий интересы и дружбу с художниками самых разных направлений.

Обращали на себя внимание одетый в необычайный пиджак с кожаными отворотами, прямой, широкоплечий, широколобый со стремительной походкой спортсмен Александр Дейнека и тихий задушевный человек и талантливый художник Юра Пименов, близкие по живописи и рисунку друг другу в начале своего творческого пути.

В контраст к витавшим в эмпиреях живописцам деловитая вхутемасская мастеровщина из деревообделочных, металлообрабатывающих и полиграфических мастерских вечно спешила куда-то со стружками в волосах, в синих халатах-спецовках и рабочих блузах, измазанных типографской краской.

На графическом факультете начали свою деятельность нынешние знаменитые Кукрыниксы (Куприянов, Крылов, Соколов), создавшие свой ансамбль еще во время работы во вхутемасских стенных газетах.

Вот целая галерея вхутемасских девушек, скромно и без претензии одетых, не знавших губной помады и пудры, преданных энтузиасток прикладного искусства, живописи, скульптуры, театральной декорации, ходивших всегда стайками, горячо обсуждая произведения Пикассо и Сезанна, Татлина и Матисса, Кончаловского и Дега.

Среди вхутемасской толпы, шумевшей и бурлившей по коридорам и дворам, важно шествовали в руководимые ими мастерские прославленные мастера живописи и рисунка, декораторы и скульпторы, чьи имена были овеяны для нас романтикой отечественных и заграничных выставок, страниц монографий и критических статей.

Вхутемас предоставлял нам, как я уже писал, право и возможность свободного выбора любой мастерской и любой профессии. Отправимся в путешествие по нашему старому Вхутемасу двадцатых годов, заглянем в мастерские, познакомимся с их внутренней жизнью и некоторыми чертами этой интересной, богатой событиями эпохи в нашем изобразительном искусстве.

Поднявшись по ступенькам вестибюля, взбежишь сначала на второй этаж, где в круглом зале, устроившись между причудливыми колоннами бойко торговал киоск с красками и кистями, размещенными по прилавку знаменитым усатым «Осипом», снабжавшим в те времена художников необходимыми для их деятельности кистями и красками, маслом, подрамниками

и палитрами, грунтовым клеем и мелкими гвоздями, а главное— красками, сияющая соблазнительная прелесть которых под этикетками ультрамаринов и краплаков, кадмиев, кобальтов и сиены, веронезов и изумрудных зеленых, охр и белил пряталась в серые свинцовые тубы для того, чтобы выдавившись на полированную гладь палитры, явить миру неведомые шедевры и композиции, зарождавшиеся в вихрастых головах будущих советских Веронезов и Тицианов, Ван-Дейнеков и Леонардо да Винчи, наполнявших коридоры Юшковского дома своей шумной толпой.

Пройдем по мастерским большого дома на Мясницкой. Вряд ли в другие времена и эпохи искусства можно было бы видеть столь удивительное смешение школ и направлений.

В одной мастерской было тихо. В морозные зимние дни творческая жизнь в ряде мастерских замирала. У еле топящейся «буржуйки» вяло дожигал остатки подрамника какой-то долговязый мерзнущий детина. Нахохлившаяся, как ворон в мокрую погоду, замерзшая и скучная самоотверженная натурщица Осипович в невероятном боа из перьев, из которого выглядывало ее красное лицо, высиживала стоически свои часы, положенные на рисунок и живопись.

В соседней мастерской не было никакого помина о модели. Собственно, было даже трудно сказать, какое отношение к искусству живописи имела эта мастерская, напоминавшая скорее жестяную лавку. Консервные банки и оберточная бумага, куски стекла и деревянные неструганные чурбаны были размещены на столах, около которых стояли мольберты, и несколько юношей и девушек, перебрасываясь с важным видом словами о фактуре и крепости конструкций, приколачивали молотками к поверхности картины разные предметы, куски жести и присыпали на свеженакрашенную краску опилки.

Нет, здесь тоже явно было скучно!

Заглянул я по дороге и в другие мастерские. В нижнем коридоре за мольбертом в тишине священнодействовал Василий Яковлев, о котором шла слава, как о блестящем рисовальщике и «советском голландце» и было известно, что он целый год писал один натюрморт с черепом.

В мастерской Кончаловского буйная ватага красок выбегала из тюбика на поле холстов угловатыми ударами кисти, создавая сдвинутые и тяжеловатые портреты, натюрморты и пейзажи. Здесь добротная фигура Петра Петровича Кончаловского часто маячила монументом около студенческих мольбертов.

В мастерской Архипова и Коровина подстриженные в скобку студенты в длинных блузах, сохранившие облик еще от Училища живописи, писали натюрморты и портреты так, как это водилось на выставках дореволюционного времени.

Приблизившись к любимой двери своей машковской мастерской, я услышал гул голосов, стук молотков, визг пилы и стук чего-то падающего на пол.

Вот, наконец, и наша

«Мастерская живописи профессора
Ильи Ивановича Машкова»

— как было каллиграфически, рукою самого мастера, выведено на вывеске.

4. ИЛЬЯ МАШКОВ И МАШКОВЦЫ

Художником, размышлявшим «с кистью в руках» у картины, как учил великий Леонардо, был Илья Машков, мастер живописи, непревзойденный колорист, воспринявший традиции и технологию старых мастеров.

Опытнейший педагог, со школьной академической скамьи занимавшийся

в течение ряда лет преподаванием живописи и рисунка, перевидавший тысячи учеников, с великой щедростью отдавший им все, что знал, думал и умел, он разыскивал в каждом нечто особое, присущее только ему, и находил свои методы, иногда чрезвычайно оригинальные, в воспитании не только художника, но и человека. Он любил своих учеников, изучал их характеры, следил за ними, выдвигал в ассистенты, делал своими непосредственными помощниками, привлекая к работе над картинами, наглядно демонстрируя все то, чему он учил.

Как опытный скульптор, он лепил характер каждого из нас. Бросив родных, я ушел жить к Илье Ивановичу Машкову, его личным учеником, увлеченный романтической традицией мастерских старых мастеров. Месяцы, проведенные в его мастерской на Харитоньевском и в мастерской на Мясницкой, — лучшие воспоминания вхутемасских лет.

Вот характерные картины одного из зимних дней 1919 года, характеризующие эту оригинальную и популярную мастерскую Вхутемаса.

Открываешь дверь, и тебя сразу обдает теплом. Большая кирпичная печь, ярко пылая, уютно согревает высокую огромную, светлую мастерскую. Посредине мастерской, в черных трусиках, высилась могучая атлетически развитая фигура самого Машкова, со смешно вывернутыми, как сразу бросилось в глаза, ногами. Мастер выжимал двухпудовую гирю и, подбросив ее, бросал на пол (эти звуки и были слышны из-за стен мастерской).

Кругом, вдоль стен, были развешены яркие натюрморты, пейзажи, натурщицы с зелеными бликами и красными щеками, огромные кувшины, хлебы, арбузы с черными косточками висели рядом с вазами с цветами. Огромные плоды — символ изобилия — несли по раскрашенным холстам обнаженные сильные юноши и девушки среди огромных цветов. Мы писали их коллективом.

Мастерская заполнена до отказа работавшими студентами и студентками. Одни терли краски курантом на стекле, другие пилили и строгали доски, делая подрамники, третьи натягивали холсты и грунтовали их большими кистями.

У расставленных у стен ларцов, сосудов, развешенных церковных тканей радиусами стояли мольберты.

Рыжая, обнаженная натурщица Пошковская сидела на синем бархатном фоне, держа в руках жемчужное ожерелье. У расставленных мольбертов на больших холстах писались картины. Огромный детина с живым и острым взглядом темных глаз, с огромной палитрой, огромными кистями, огромными мазками увенчивал один огромный натюрморт подписью «Соколов-Скаля». Сняв законченную вещь с мольберта и поставив чистый холст, Скаля, не останавливаясь, продолжал писать не менее огромную розовую раковину на зеленом фоне с разводами, птицами и причудливыми цветами.

Среди ряда работающих выделялась высокая девушка в халате-прозодежде с широкими плечами, Катя Зернова, туго подтянутая широким кожаным поясом в талии, писавшая вереницу обнаженных юношей и девушек, несших на плечах огромные кисти винограда, гигантские яблоки и груши.

Это выполнялся заказ на панно для казарм. Заказ этот привез гигант в кубанке с красным верхом и военной бекеше — командир дивизии, приятель нашей студентки Логиновой.

По нашей мысли, картины «Золотого века» должны были вдохновить красноармейцев на бои с врагами.

Небольшой, гладко причесанный на пробор главный ассистент Ильи Ивановича — Георгий Иванович Мазарев спросил меня: «Трусики есть?» «Раздевайтесь, — сказал он безапелляционным тоном и крикнул высокой девушке: «Зернова, вот вам натурщик!»

Через пять минут я, положив со вздохом кисть, послушно стоял в по-

зе юноши, несшего огромную, доходящую до полу ветку лилово-красного винограда.

Одевшийся мастер, окинув мастерскую все понимающим и острым взглядом капитана корабля и бросив взгляд на потолок, уставился на меня. «Живопись любишь? Живописец должен быть сильно развитым человеком. Вот видишь потолок, там нужно установить кольца. Сегодня будет Пафнутьев, вводим ежедневную гимнастику».

И вот в душной высоте огромной мастерской я прибиваю железную трубу, к которой были затем привинчены на длинных веревках кольца. А еще через пять минут прозвенел звонок. Все инструменты моментально были убраны, мольберты длинными рядами вытянулись по всей мастерской, и мастер, вооруженный кистью, переходя от мольберта к мольберту, правил своей рукой работу студентов, продолжая бесконечный рассказ о бесконечном ряде вещей, которые должны знать, уметь и понимать настоящие художники.

Мастерская Ильи Машкова была целеустремлена на обучение созданию художественной живописной картины маслом на холсте. Живопись была богиней Машкова, и даже рисунок подчинялся ее законам, являясь средством для подготовки цветных слоев и объемов.

Машков был русский человек, он обожал Федотова, «Вдовушка» с ее изумительной передачей материала красного дерева была одной из его любимых картин, смотреть которую он рекомендовал нам возможно чаще. «Ставил» натюрморты он бесподобно и исключительно разнообразно, пользуясь запасом старинных одежд, тряпок разных цветов, разнообразных предметов, вводя фрукты и овощи и все, что давало контрасты, валеры и цветные пятна, развивая наш глаз к восприятию всего огромного разнообразия окружающего нас цветного мира, как опытный музыкант развивает слух своих учеников.

Он очень любил женскую натуру и бесконечное разнообразие объемов, тонов, линий и форм человеческого тела.

Картина мыслилась Машковым обязательно в специальной раме. К занятиям живописью присоединялся целый ряд дисциплин по золочению рам (что нам читал мастер этого дела Кульганек, говоривший о рамах, как о художественных произведениях, завершающих живопись).

Придавая исключительное значение грунту картины, Машков, подобно Делакруа, учил нас создавать «ложе для живописи» — начало начал этого искусства, посвящая нас в тайны рыбьего клея и других компонентов разнообразных систем грунта, предостерегая, как от проказы, от излишества клея, погубившего произведения многих и многих художников.

В нашей вхутемасской мастерской, в маленькой комнатке, служившей профессорским кабинетом, в который он уединялся с кем-нибудь из нас для специальных бесед о живописи, стоял моторчик небольшого токарного станка, на котором мы учились у него вытачивать пробки для тюбиков с красками, изготовляя их сами.

Большой курант из гранита, обшитый кожей сверху, по форме напоминая сахарную голову, являлся средством растирания красочных порошков с маслом на мраморной доске. Эти занятия увлекали нас, перенося в прошлые эпохи, напоминая работу подмастерьев у великих мастеров итальянского Ренессанса.

Краски, которыми писал Машков, в большинстве случаев были стерты им собственноручно. Краску он любил во всем многообразии краплаков, прозрачных и нежно-розовых, чистейших кадмиев, синейших ультрамаринов, изумительных «веронезов», золотистых и прозрачных охр, слоновой кости, сияющих белил, с тихим шипением выползающих на полированную поверхность огромной ореховой палитры, которую он учил нас также делать са-

мим и всегда держать в порядке. Мытье кистей было настоящим священнодействием. Холсты грунтовались разными оттенками и «выдерживались», подобно коллекционному вину, определенные сроки.

Без этого преклонения перед технологией Машков не мыслил занятие живописью, и это уважение к технологии и труду живописца прививал нам как обязательное условие для творчества, после чего уже возможны были работы в области живописных и композиционных моментов, на базе чего строилось все создание живописной картины.

Будучи художником «анализа и синтеза», любя материал и изнанку живописи, Машков никоим образом не ставил их выше самой живописи, ее сюжетных и композиционных моментов.

Развитие понимания живописных основ он начинал постепенно с ряда «задач» выполнения изображения одной краской, средствами фактуры, оперируя кистью, как скульптурным стеком, затем вводя полутона с передачей объема и формы валерами двух цветов, постепенно усложняя задачи и доводя до создания законченной композиции.

Машков раскрыл для нас в своих бесконечных рассказах и повествованиях огромную панораму искусства живописи всех времен и народов. Мы стояли, как на огромной высоте, с которой должны были прыгнуть куда-то еще выше, чувствуя себя на равной ноге со «старыми мастерами», авторитет которых для нас был непререкаем по пониманию величия и высоты качества всех элементов искусства живописи. Мы подходили к решению вопросов искусства со свойственной юности наивностью и, вместе с тем, широтой и свободой взглядов нашей эпохи. Машков призывал нас сделать этот следующий шаг еще выше, вперед, призывал быть мастерами, то есть владеть всем тем, что положено современному художнику, вооруженному всеми традициями.

«Левые» течения, правда, временами уводили нас в сторону, подвергая сомнению необходимость владения реалистическим искусством, но как-то в мастерскую к нам попала фоторепродукция «Портрета Воляра» Пабло Пикассо, выполненная вполне в реалистической манере. Факт этот заставил нас задуматься, тем более, что «синяя» серия Пикассо заставляла нас думать о сюжетных задачах, решавшихся этим «богом левого искусства», который, как оказалось, владеет мастерством рисунка, «как Энгр».

«Живо-пись!», то есть писание жизни, окружающей нас. «Абстрактивисты» предлагали нам уродливые головы, нарушенные пропорции, сдвинутые детали в композиции и рисунке, отсутствие всякого содержания («литературщины»), а вместо красок, лаков, сангин, пастелей, акварелей, гуашей и прочих средств искусства живописи — кирпичи и гвозди, обрывки газет, ослиный хвост, мазки и пятна, линии и формы, лишенные великого содержания и посему не требующие труда, вплоть до тупого, плохо покрашенного черного квадрата.

Было отчего запутаться или даже сойти с ума в этом невероятном калейдоскопическом смешении форм и направлений, школ и дисциплин, которые обрушил Вхутемас на наши молодые горячие и любознательные головы, которые извергались на нас из музеев нового искусства, литературных митингов, бесед и выступлений апостолов правого и левого искусства.

Но я прекрасно помню, что многие из нас, перед которыми были открыты все эти пути и все дороги в искусстве живописи, выбрали живую жизнь как основу творчества; живопись как средство выражения и революцию как главную тему.

5. РОСТА и ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

В нашу мастерскую иногда заглядывала высоченная, широкоплечая фигура с резкими чертами лица и «скривленной» губой. Прохаживаясь среди

наших холстов, бросая меткие замечания и вдыхая с удовольствием запах скипидара и масла, В. В. Маяковский вспоминал, наверное, свою юность, проведенную в этих же стенах... С его именем для многих из нас связана работа в РОСТА.

Время летело незаметно. Часы над жарко пылающей печкой пробили два... Усталая модель расправила затекшую ногу и пошла за ширму одеваться. Мы укладывали ящики с красками на полки у двери из мастерской около раскрашенной всеми цветами радуги головы микельанджеловского «Давида»: на нем наш Машков объяснял, как цвет уничтожает форму. Действительно, издалека голова «Давида» маячила в углу мастерской каким-то непонятным натюрмортом. Черные и красные полосы рассекали нос и щеки Давида, категорически его уничтожая.

Набросив на плечи пальто, мы бежали через двор большого здания на Мясницкой (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества) в столовую, отпускавшую нам по тарелке супа из чечевицы и по небольшому кусочку серого, колющего язык, хлеба.

После обеда Осип Брик, в роговых очках и лысый, читал нам лекцию о производственном искусстве. Брика сменил мастер-позолотчик рам. День закончился гимнастикой. На расстеленных матах возились пары борцов. Юноши и девушки в гимнастических костюмах вертелись на кольцах, прыгали, бегали вокруг громадной мастерской, в которой было тепло и уютно, несмотря на суровый зимний ветер, завывавший за окнами.

Тепло было потому, что предыдущие день и ночь мы все были в «экспедиции» за дровами. Впрягшись в массивные, нами же сделанные сани — конструктор их, Машков, ничего не мог задумывать в маленьком масштабе (мольберт у него был, как платяной шкаф),—мы, двадцать человек, тащили их на себе по ухабистой дороге, вызывая шутки и удивление прохожих.

Дорога бежала по подмосковным снежным полям. Будущий главный художник Большого театра Вильямс, тонконогий и похожий на гуся, декламировал Маяковского, вытягивая губы и палец навстречу ветру. Андрюша Гончаров, маленький и пузатый, грыз, как кролик, неизбежную морковку и что-то доказывал про «Гирляндаю» мерзнущим, прячущим в воротник покрасневшие носы, Вале и Зине Брумберг. Мастер шел впереди, завернутый в монументальную шубу... Ночь застала нас в лесу, за рубкой высоких берез, которые падали с печальным шумом. Ночевали в деревне. В избе было жарко, тесно и душно. Громадный «рыжий» детина Ражин спал на лавке, положив ноги на русскую печь. У коптившей керосиновой лампы, сгрудившись вокруг мастера, мы слушали повесть о великих мастерах итальянцах, о Репине и Федотове.

Чуть рассвело — мы тронулись обратно. Везли 18 верст стволы двух громадных берез. Везли по шоссе, потом по ухабам Москвы, по Мясницкой, изображая собой репинских «Бурлаков». Очередной «наряд» пилил дрова. Мы, на зависть соседям, таскали нашу добычу в мастерскую, и я с удовольствием думал о том, что эту ночь пойду спать домой, когда в мастерской раздался звонок и меня вызвали в коридор.

Гурка Малютин, лохматый и маленький, с глазами, как две изюминки, молча показал мне длинный сверток. «Завтра, к пяти часам утра должно быть готово!»

Это была РОСТА.

Через час, добравшись до дому (Сивцев-Вражек), мы сидели на холодном полу, резали трафарет, готовили в тарелках краски. Мы с Гуркой были одной из «ротационных машин» знаменитых «Окон сатиры». Накладывая трафарет и обмакнув платяную щетку в разведенную в глубокой тарелке клеевую краску, мы «печатали» «Окна РОСТА» на желтоватых листах мундштучной бумаги.

К утру я заснул, сидя на корточках и уткнувшись носом в брюхо полагающегося на мою долю последнего капиталиста. Проснулся от холода и толчка в бок. Краска замерзла в тарелке. Гурка заканчивал, подчищая, последние листы.

Мы шли через заснеженную предрассветную Москву, дымящуюся туманом морозной изморози, через центр, мимо Третьяковского проезда (я не предчувствовал, что с этим Третьяковским проездом будет связана через несколько лет судьба моя и судьба нового нарождающегося искусства), через Никольскую, где голодные псы дожевывали лежащую уже неделю дохлую лошадь.

Поплясав от мороза около карты фронтов на Театральной площади, мы, наконец, добрались в Милютинском переулке до углового здания, где большими черными буквами было написано прямо по штукатурке:

«РОСТА»

Поднявшись на четвертый этаж, мы вошли в освещенную сильным светом комнату с розовыми обоями. Было четыре часа утра. В этой комнате, несмотря на ночь, было оживленно. Гудел бас лохматого сибиряка Черемныха, Черемных ругал нас за плохое «качество продукции». В углу Ваня Малютин, чем-то обиженный, в высокой каракулевой шапке, делавшей его похожим на чернеца-послушника, бубнил о том, что он не станет больше делать надоевшие «эти окна», что он пойдет «писать горшки». Здесь же, склонившись над девственной простыней расстеленного громадного листа белой бумаги, маячила колоссальная, с трудом, казалось, помещавшаяся в комнате, фигура нашего любимого друга и трибуна, поэта и художника Владимира Маяковского.

Он, прищурившись, слушал Черемныха, а сам, не переставая, прицеливаясь глазом, набрасывал быстрым и метким углем контуры рисунка. Подумав немного, прямо начисто писал здесь же ядовитый текст.

Сон, почти вымороженный из меня дорогой, соскочил совершенно. Я с любовью и восторгом смотрел на такую знакомую по митингам в «Политехническом» широкоплечую фигуру. Маяковский держал во рту папиросу. Дым от наклоненного положения мешал ему писать. Он щурился, поворачивая голову немного набок. На моих удивленных глазах, как кинокартина, появляется рисунок. Легкая наметка углем, несколько метких ударов быстрой кисти, обмакнутой в стоящие рядом баночки с клеевой краской. Смаху, так же быстро подписанный текст — и мы и другие с нами, спавшие в ожидании своей «очереди» на свертках бумаги, схватив новое задание, бежали вновь работать...

Глядя на могучую фигуру поэта, с высоты своего большого роста оглядывающего орлиным оком разложенный перед ним плакат на фоне растапливающих буржуйку вхутемасовцев, я моментально вспомнил уходящую ввысь трибуну Политехнического музея, переполненного бурлящей и аплодирующей, шикающей, свистящей и просто орущей толпой и также монументально-спокойную фигуру «барабанщика революции» Владимира Владимировича Маяковского, опиравшегося на палку, в заломленной на затылок небольшой черной мерлушковой шапочке, с папиросой в зубах, в знаменитой короткой черной куртке с поясом, спокойно взирающего на это кипящее зрительское море для того, чтобы, подняв руки и успокоив эту бушующую стихию, бросить в затихший зал своим громоподобным голосом:

В сто сорок солнц закат пылал...

При всем своем величественном и суровом обличье был Маяковский хорошим товарищем и чутким другом молодежи.

Заметив нас, голодных, усталых и измученных всеми трудами и пережи-

ваниями, вповалку прикорнувших в углу мастерской в ожидании новой очередной порции плакатов, Маяковский сделал к нам гигантский, через плакат, шаг и, вытащив по дороге из пальто большой сверток своего завтрака, сунул нам его, буркнув добродушно:

«Ну, вы, вхутемасские энтузиасты, вы, там, в вашем Вхутемасе, видать, ультрамаринами да веронезами одними питаетесь. Ишь, какие зеленые, нате-ка вам! Подкрепитесь». И стал смотреть с доброй улыбкой, как мы уплетаем его подарок, не заставив себя долго просить.

Вспоминается еще один волнующий момент.

Как-то после работ по оформлению декораций постановки «Мистерии-Буфф» в цирке на Цветном бульваре выходим мы темным утром после такой же бессонной ночи. (Удивительно много этих бессонных ночей выпало в те годы на нашу долю!) Шли мы обычно целой шеренгой, во всю ширину проезда Цветного бульвара, весело гомоня и распевая. Неожиданно среди нас, в центре, оказался сам автор и участник оформления «Мистерии-Буфф» — Владимир Маяковский.

Вильямс, первый заметивший его, преданный поклонник «Левого марша», рявкнул, имитируя Маяковского:

Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!

Рявкнул еще громче за нами сам Маяковский:

— Флагами небо оклеивай!

За ним загремели и мы «Левым маршем», оглашая его ритмами темные московские бульвары.

Так и шествовали мы, во главе с Маяковским, шедшим впереди нас, поднимая длани свои вверх, как памятник, ныне установленный на площади его имени, нарушая тишину ночи могучими раскатами своего громоподобного голоса. Его трубный глас, как нам казалось, слышали в эту ночь народы всего мира, и ему вторили мы с великим энтузиазмом и старанием, чувствуя себя пророками самых великих идей на земле:

Крепи
у мира в горле
пролетариата пальцы!

Этот ночной марш наш с Маяковским во главе по темной Москве никому не известен и ждет еще своего художника.

6. ТЕАТРАЛЬНЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ

Психологические портреты, сдержанные пейзажи, лаконичные по цвету, натюрморты небольших размеров сменили упражнения машковской мастерской. Но академичная деятельность наша в мастерской нового профессора — Александра Шевченко внезапно оборвалась увлечением театральной декорацией и кратковременным пребыванием в огромном верхнем зале нового здания «строгановки», где властвовал белокурый великан — театральный художник Федор Федорович Федоровский. Поиски путей к жизни были многообразны, и театр законно привлек наше внимание своей близостью к массам, к широким кругам зрителей, своей сюжетностью и ролью изоискусства в создании спектакля. Театральные художники тех лет жили общими тенденциями живописи, являясь величайшими поклонниками живописного начала и возникавших новых проблем, решительно вносили в театр новые приемы станковой живописи, чем увлекались и Федоровский, и

Якулов, и Лентулов, и Кончаловский, и особенно Иван Сергеевич Федотов. Театр и театральная живопись имели свои технологические законы, определявшиеся клеевым методом писания декораций, включением света, разбивкой на кулисы и задники, в итоге создававшие живописное зрелище в ряде планов.

Привычка к масляной живописи и незнание театра привели нас с Вильямсом к неудаче на первом шагу на театральном поприще. Один небольшой клубик в Харитоньевском переулке, где находится сейчас клуб промкооперации, поручил мне написать задник для самодеятельной постановки оперы «Паяцы».

Такое вполне самостоятельное задание было воспринято мною и Вильямсом с восторгом. Натянув, как могли, — неровно и со складками — на полу освобожденного для нас от стульев зрительного зала большой холст и, вооружившись нашими живописными кистями, загрунтовав холст при помощи половой щетки, мы развернули на плоскости задника всевозможные итальянско-испанские мосты, кубы зданий и закоулки «а ля Кончаловский», ожидая от своего произведения исключительного эффекта, тем более, что в сыром, мокром виде оно выглядело, с нашей точки зрения, исключительно красиво, насыщенно и интересно.

Когда же на другой день мы увидели высохшим наше первое театральное творение, нас постигло глубочайшее разочарование и отчаяние. Все оказалось серым и плоским. Вылез примитивный ультрамарин, и все выглядело убого и беспомощно.

«Никогда ноги моей не будет в театральной мастерской», — разочарованно протянул Вильямс, покраснев и отвернувшись.

Федор Федорович, к которому мы «нанялись» подготовлять холсты, разбивать их на клетки и переносить углем основные контуры огромной декорации для «Хованщины», как бы шел в атаку на эти холсты в сопровождении своих лихих помощников Миши Петровского и Сережи Самохвалова, вооруженных огромными «дилижанами» — большими декоративными кистями, с поразившей нас быстротой расписывая и заливая краской подготовленные нами контуры. Не одну бессонную ночь провели мы с этими умелыми и сильными художниками в мастерских и на сцене «Музыкальной драмы» перед премьерой «Хованщины». Федор Федорович обязательно сам прописывал детали холстов, не особенно считаясь с технологией и «погуще» заводя на клею краплаки и ультрамарины.

Практика этой работы вылечила нас от первой театральной неудачи и в дальнейшем привела Вильямса к постоянной работе в театре. Этот трудолюбивый и тонкий художник, за что бы он ни брался, будь то живопись, рисунок, участие в самодеятельном спектакле, театральная декорация, уличное оформление, выполнял все с величайшим рвением, усидчивостью, трудом и, конечно, талантом, увлекаясь сам и искренне увлекая всех, говоря: «О! Это очень важно!»

В дальнейшем Вильямс увлекся непосредственным участием в театральных спектаклях как актер, что дало ему, несомненно, то глубокое знание законов сцены, за которое так уважали его все впоследствии в Большом театре, включая мастеров всех специальностей этого сложнейшего сценического организма.

7. ПЕРВЫЕ ОБЩЕСТВА И ВЫСТАВКИ

Насколько я помню, первым объединением во Вхутемасе было «Обмоху» — «Общество молодых художников», объединившее небольшую группу бывших «строгачей», практиков театра и прикладного искусства, умельцев живописного и прикладного ремесла, остроумных и энергичных ребят

(братья Стенберги, Костя Медунецкий, Сереня Светлов, Наумов, Денисовский), учеников Георгия Богдановича Якулова.

Не имея четкой программы и питаясь отблеском идей Маяковского, левыми примерами, это первое объединение не оставило следа в искусстве и не выдвинуло самостоятельных оригинальных методов.

Первым по-настоящему художественным явлением была организация ОСТ — Общества станковистов, само название говорило о примате живописной картины над производственно-прикладными тенденциями. Подготовкой к ОСТ было открытие на улице Горького в помещении против глазной больницы, где когда-то был Московский паноптикум, «Первой дискуссионной выставки», на которой экспонировал свои работы ряд уже определившихся групп, из окончивших и оканчивающих Вхутемас художников.

Несмотря на наличие ярко «левых» по манере создания картины и отношения к форме художников, включая таких, как исключительно разнообразный и плодовитый, остро изобразительный живописец и график Саша Тышлер, развивавший линию гравюр Гойи, как лучистый Лучишкин (на его холстах как бы вспыхивали разноцветные и разнофактурные мячи прожекторов), ОСТ ставил себе задачу, как говорило само название, сохранения традиций и методов станковой картины, то есть продукта творчества непосредственной руки художника как основной формы творческой деятельности, ставило задачей развитие живописной культуры и специфических сторон картинного искусства.

В работе членов ОСТ получили отражение методы и формы немецких экспрессионистов, Гойи, старых мастеров, влияние Пикассо и французской школы.

Почему-то считается, что это общество руководствовалось чисто формалистическими тенденциями. Это абсолютное заблуждение, так как общество стремилось, используя все возможности новых достижений и традиций, языком станковой картины решать основные тематические задачи живописи наиболее выразительно и близко к современности.

Доказательством жизненности ОСТ является тот факт, что это небольшое по своему составу членов объединение дало ряд широко известных сейчас имен художников, деятелей живописи, театра, графики, оформительского искусства, включив имена Дейнеки, Вильямса, Пименова, Гончарова и других, деятельность и практика которых в искусстве СССР всем известны и отмечены.

Еще в 1921 году познакомился я с Николаем Котовым — сибирским партизаном — подпольщиком и художником-живописцем. Неугомонный организатор Женя Машкевич в интересах художников взялся за организацию своеобразной «артели» на лето для охраны огородов одного совхоза под Подольском.

Мы, приглашенные Женей, должны были нести охрану картофельных полей. За котелок молока, мешок брюквы и несколько мешков картошки мы получали шалаш в поле на все лето и осень, оружие в виде пищали довольно старинного вида и безграничную свободу для занятий живописью.

И вот так, вступив с заходом солнца на свой пост, заметив сиявший вдали огонь большого костра, направился я на него, как заблудившийся путник, в поисках какой-нибудь новой истины.

На поляне у соседнего поля ярко горело огромное полено — «швырок», около которого, освещаемый его пламенем, сидел в черном поношенном пальтишке, перепоясанный простой веревкой небольшой бородатый мужичок, похожий с первого взгляда на репинского мужика с «дурным глазом», к тому же вооруженный, как и я, старой пищалью, подвешенной через плечо на ремне. Это был, тем не менее, художник Николай Котов.

Революция застала Котова в Москве, в Училище живописи на Мясницкой, и вместе с Аркадием Пластовым — сейчас всем известным живописцем, вооружившись винтовкой, носился Котов по бурлящей февральской Москве 1917 года, участвуя в арестах и задержании старорежимных деятелей, выступая на митингах и собраниях, чувствуя себя здесь, как рыба в воде.

В начале гражданской войны Котов и Евгений Машкевич отправились на родину Котова в Сибирь и попали в колчаковщину, как и целая группа художников-москвичей, в том числе Анатолий Лямин — скульптор — красивый, стройный и сильный человек, ставший первым красным комендантом Омска после разгрома колчаковщины. Вот эта группа московских молодых художников — воспитанников Коровина, Серова и других в Училище живописи, стала деятелями революционного сибирского подполья, активно участвуя в снабжении и формировании партизанских отрядов.

Николай Котов же стал впоследствии одним из первых основателей и апологетов АХРР, а с 1929 года (времени создания первой советской диорамы в ЦДКА «Штурм Нахичевани I Конной Армией» М. Б. Грековым, который был участником создания панорамы «Оборона Севастополя» Рубо и пламенным пропагандистом идеи создания советских панорам) превратился в такого же, как Греков, фанатика и пропагандиста искусства панорамной картины. Эта идея захватила по-своему и меня, тогда уже кинематографиста, так как Греков во время создания своей первой диорамы жил у меня дома два месяца, увлекаясь обсуждениями проблем кинопанорамы, к идее создания которой толкнуло меня не только знакомство с Грековым, но и служба солдатом-наводчиком в артиллерии.

Лично для меня это общение в течение целого лета с машкевичевской группой художников сыграло очень большую роль, вернув к русской природе (красоты которой пленяли меня с детства) и повернув сознание от «урбанистических» опусов, навеянных поверхностным знакомством с Пикассо, Браком, Фернандом Леже и другими «левыми» французскими художниками, к романтике истории недавней революции 1917 года, к детским воспоминаниям 1905 года и недавно отгремевшей гражданской войны — к реальному окружающему нас миру.

В дальнейшем это новое мироощущение привело меня от экспрессионистских влияний и взглядов ОСТ, от влияния репродукций старых мастеров и поиска обязательно изощренной сверхоригинальной формы к реальному и понятному каждому миру вещей, отраженному на живописной плоскости картины, — к вступлению в АХР.

Существует довольно распространенное толкование, что Вхутемас был исключительно формалистской школой, и только АХР «открыла» пути к реальной жизни. Такое толкование совершенно неверно, упрощает и вульгаризирует развитие нашего изобразительного искусства. АХР не столько внесла новое в изобразительное искусство (оперируя уже сложившимися до революции и давно известными художественными и техническими методами и навыками), сколько вернула художникам опыт старой практики живописи, сменив тему на революционную и создав новую организацию объединения художников, наиболее близкую к нуждам и потребностям нового советского общества.

В этом большая организационная и политическая заслуга АХР, хотя и не совершившей открытий и откровений чисто художественного порядка. АХР была «всеядна» и легко принимала в свою орбиту любого художника, понятно отражающего новую современную тему.

Каковы бы ни были внутренние процессы и противоречия отдельных групп и течений внутри АХР, совершенно несомненно то, что эта организация сыграла исключительную роль в путях и судьбах нашего изофронта,

решительно повернув мышление и практику художников от отвлеченных упражнений под влиянием «французов» и репродукций старых мастеров к конкретной действительности, отражение которой, как оказалось, должно и может быть осуществлено в произведениях живописи, в простой и понятной реальной форме, продолжающей классические традиции русской живописи. Поэтому и я, наблюдая непосредственно реакцию посетителей выставок и музеев — «простых людей», потерпев поражение в многочисленных спорах о необходимости новой, не похожей на дореволюционную формы, решительно вышел из ОСТ, порвав с Вильямсом и другими, и вошел в АХР, за что был наименован немедленно известным «левым» изокритиком в его рецензии на 9-ю выставку АХР «остовской белой вороной» в АХР за выставленную мною серию рисунков «Эпопея гражданской войны».

Но «болезнь левизны» уже была преодолена многими из нас, входящими в жизнь разными дорогами, — кто через графику и театр, как Андрюша Гончаров, кто через текстиль, — как Сергей Колыбанов, Полуэтова и Варенька Арманд, кто, как Петр Вильямс, — через сцену театра, найдя в сложной стихии театральной оперной декорации огромное поле деятельности для своего большого таланта.

И сколько бы ни приходилось воспитанникам Вхутемаса осуществлять в своей дальнейшей жизни самых разнообразных работ, всегда мы будем вспоминать с глубочайшей благодарностью нашу славную советскую художественную школу двадцатых годов, воспитавшую в нас взыскательных художников, творцов, организаторов и тружеников, беспредельно преданных нашей Родине и великому делу партии.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-СТАНКОВИСТОВ (ОСТ)

1-я ДИСКУССИОННАЯ ВЫСТАВКА ОБЪЕДИНЕНИЙ АКТИВНОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ИСКУССТВА (1924 г.)

УЧАСТВУЮТ:

1. Группа «Быт».
2. Группа «Объединение трех».
3. Конкретивисты.
4. Конструктивисты.
5. Группа проекционистов.
6. 1-я рабочая группа конструктивистов.
7. 1-я рабочая организация художников.
8. Персонально Чайков.

1. ГРУППА «БЫТ».

Члены группы: Иван Панков и Конст. Пархоменко (выставлено 10 картин маслом).

2. ГРУППА «ОБЪЕДИНЕНИЕ ТРЕХ».

Члены группы: Андрей Гончаров, Александр Дейнека и Ю. Пименов (выставлены 21 картина, офорты и гравюры и 2 макета).

3. КОНКРЕТИВИСТЫ.

I. Конкретность — вещь в себе.
II. Конкретность — сумма опыта.
III. Конкретность — форма.

Предпосылки вещей:

1. Современность.
2. Ясность задачи.
3. Точность обработки.

Участники группы: Петр Вильямс, Б. Волков, Конст. Вялов, В. Люшин, Ю. Меркулов (выставлено 18 различных вещей).

4. КОНСТРУКТИВИСТЫ.

Члены группы: В. Стенберг, Медунецкий, Г. Стенберг.

5. ГРУППА ПРОЕКЦИОНИСТОВ.

Наши очередные лозунги:

1. Индустриальное производство регулирует общественные отношения.

2. 1, 2, 100 художников не организуют окружающего — только индустриальное производство — его организация.

3. Художник — это изобретатель новых систем объективно значащих вещей и работы.

4. Живопись и объемные сооружения есть наиубедительнейшее средство выражения (проекций) метода организации материалов.

4а. Искусством заниматься нужно и весьма во-время.

5. Художник — не производитель вещей потребления (шкаф, картина), а (проекций) метода — организации материалов.

5а. Миллионы производителей будут делать нормализованные вещи быта.

6. Искусство есть наука об объективной системе организации материалов.

7. Всякая организация осуществляется через метод.

Участники группы:

С. Лучишкин, С. Б. Никритин, М. Плаксин, Климент Редько, Н. Тряскин, А. Тышлер [выставлено 90 работ различного характера: «аналитическая живопись» Лучишкина, «тектонические исследования» («чертежи») Никритина, живопись, макеты, модели, рисунки].

6. ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ГРУППА КОНСТРУКТИВИСТОВ.

1. Принимая участие в настоящей выставке, конструктивисты не отказываются от основных положений революционного конструктивизма, защищающего фактическую рационализацию художественного труда в противовес господствующему ныне культивированию художественного творчества идеалистического искусства.

Выступая в данном случае под вывеской «Объединений активного революционного искусства», конструктивисты преследуют только агитационные цели: сделанными вещами участвовать в демонстративной дискуссии молодых групп и объединений, возникших на почве пролетарской общественности.

Никакого поворота в сторону искусства, никаких отступлений от занятых позиций 1-й рабочей группой конструктивистов, которая еще в 1920 г. выбросила лозунг: «Мы объявляем непримиримую войну искусству», здесь нет.

2. Рационализация художественного труда конструктивистов не имеет ничего общего с потугами искусстводелателей, стремящихся, так сказать, «обобществить» процветающие виды искусства и заставить последнее приложиться к настоящей общественной действительности.

Рационализируя художественный труд, конструктивисты не на словах, а на деле проводят в жизнь действительную квалификацию вещи, повышая ее качество, устанавливая ее общественную роль, организуя ее формы в органической связи с ее утилитарным значением и назначением.

Эта рационализация художественного труда конструктивистами проводится через труд материальный, в котором непосредственно работают сами рабочие.

Конструктивисты убеждены, что так называемая «духовная» жизнь общества, эмоциональные свойства людей при нарастающем влиянии материалистического миропонимания не могут уже цементироваться отвлеченными категориями метафизической красоты и мистическими происками над обществом витающего духа.

Конструктивисты утверждают, что этим последним и занимаются все без исключения искусстводелатели, и в какие бы облачения реалистического или натуралистического искусства они ни облачались, по существу они не выходят из магического круга эстетической ворожбы.

Но наша новая, молодая пролетарская общественность, проводя в жизнь разумность и сознательность — «духовно» и эмоционально, также живет только конкретными ценностями общественного строительства и ясно поставленными перед собой целями.

Строя и продвигаясь к этим целям не только для себя, но и через себя, наше общество не может сознательно и воодушевленно ит-

ти в будущее, не конкретизируя, не осмысливая действенных актов настоящего, текущего дня.

А это и есть наше реальное, живое. Идеологически, так сказать, сознательно, мы изжили вчерашний день; но практически и формально мы еще не овладели бытом сегодняшнего дня.

В нас нет тоски по вещи, вот почему мы не поем стихами о вещах. Но у нас есть воля к сооружению вещи, вот почему мы развиваем и тренируем в себе умение делать вещи.

3. На 1-й дискуссионной выставке объединений молодых групп художественного труда конструктивисты демонстрируют только некоторые виды своего производства:

I. Конструкцию верстки печатной плоскости.

II. Объемные вещи (конструкцию арматуры повседневного быта).

III. Проз- и спецодежду.

IV. Детскую книгу.

1-я рабочая группа конструктивистов состоит из ряда производственных ячеек.

Из непредставленных ячеек следует назвать производственную ячейку «Кино-фот» (кинематография и фотография), производственную ячейку материальных сооружений и производственную ячейку «Массовое действо».

1-я рабочая группа конструктивистов сообщает, что все другие группы, именующие себя конструктивистами, как-то: «конструктивисты-поэты», «конструктивисты из Камерного театра», «конструктивисты театра Мейерхольда», «конструктивисты из ЛЕФа», «конструктивисты из ЦИТа» и др., с точки зрения настоящей группы, являются лжеконструктивистами и занимаются просто искусстводеланием.

ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ГРУППА КОНСТРУКТИВИСТОВ.

а) Производственная ячейка арматуры повседневного быта ПРГК:

Григорий Миллер, Л. Санина и Алексей Ган.

б) Производственная ячейка детской книги:

Ольга и Галина Чичаговы и Н. Г. Смирнов.

в) Производственная и ячейки проз- и спецодежды ПРГК:

А. Миролюбова, Л. Санина и Григорий Миллер.

г) Производственная ячейка типографского производства ПРГК:

Алексей Ган и Гр. Миллер.

7. ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ.

Основные положения.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

1. Первая рабочая организация художников стремится создать из художника социально необходимый элемент современной жизни.

2. Через организацию личных и профессиональных качеств мы организуем производство художественных ценностей, как нормальное взаимоотношение между жизнью и художником.

3. Личными качествами мы называем тот духовный культурный уровень сознания, который направлен в сторону развития новых социальных форм.

4. Профессиональными качествами мы называем тот уровень художественной культуры и художественного сознания, который, находясь в тесной

связи с современностью, направлен в сторону развития новых форм в искусстве.

5. Через практическую и культурную деятельность мы организуем нашу психологию в соответствии с основными принципами нашей организации.

Участники группы:

Г. Александров, Петружков, А. Ванециан, М. Сапегин, И. Королев, К. Логинов, Н. Меньшутин, И. Яковлев, Н. Прусаков (модели, макеты архитектурных сооружений, памятников, монтаж и живопись).

8. ПЕРСОНАЛЬНО ВЫСТАВЛЯЕТСЯ НА ВЫСТАВКЕ СКУЛЬПТОР ЧАЙКОВ, ДАВ ПЯТЬ СКУЛЬПТУРНЫХ РАБОТ И 14 РИСУНКОВ.

[Из каталога «1-й дискуссионной выставки». Тексты (декларации групп) даны без изменения, вместо перечня художников и произведений даны сводки на основе каталога. Всего выставлено около 207 произведений].

Примечание. «1-я дискуссионная выставка, была организована молодыми художниками, окончившими, а также кончавшими ВХУТЕМАС. На ней, как видим, были представлены работы сторонников «производственного» искусства, начисто отрицавших станковую картину, и художников, отстаивавших право на существование станкового искусства, посвященного современной теме и ищущего «современных форм» выражения. Сторонники последнего: А. Дейнека, П. Вильямс, Ю. Пименов, А. Гончаров, С. Лучишкин, Ю. Меркулов и другие организовали в 1925 году Общество станковистов (ОСТ), во главе которого был Д. Штеренберг. Наряду с АХРР ОСТ явилось в двадцатые годы одной из ведущих художественных организаций, оказав серьезное влияние на развитие советского искусства.—*ред.*

ОСТ И ИЗОБРИГАДА

ПЛАТФОРМА ОСТ

Общество художников-станковистов (ОСТ) имеет целью объединение художников, практически работающих в области изоискусства на основе следующей программы:

1. В эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области переустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры.

2. Считая, что только искусство высокого качества может себе ставить такие задачи, необходимо в условиях современного развития искусства выдвинуть основные линии, по которым должна итти работа в области изобразительного искусства.

Эти линии:

а) отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете;

б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма;

в) отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета;

г) революционная современность и ясность в выборе сюжета;

д) стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет;

е) стремление к законченной картине;

ж) ориентация на художественную молодежь.

Устав ОСТ, зарегистрированный
в сентябре 1929 г.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 575.

ПЛАТФОРМА ИЗОБРИГАДЫ

Реконструктивный период, выдвинувший решительное наступление за социализм по всему фронту, определяя собой обострение классовой борьбы, которая неизбежно перекинулась и на фронт искусства, эта борьба выразилась, с одной стороны, в консолидации и усилении пролетарского сектора в искусстве, с другой стороны, в пересмотре содержания «попутничества», в диференциации его, с выявлением реакционных групп и части «социалистической, активно становящейся на позиции пролетариата».

Создание АПХ является поворотным пунктом в росте изофронта, в деле борьбы за реконструкцию его, за утверждение классовой пролетарской направленности искусства, за активное участие искусства в социалистическом строительстве.

Создание пролетарского сектора обнажило расстановку классовых сил на изофронте.

С одной стороны, четко определились группы с реакционно-идеалистическими, буржуазными тенденциями, «4 искусства», ССХ и т. п. и скатывающиеся к ним правопопутнические элементы (правый ОМХ, правый ОСМХ), для этих групп характерно стремление прикрыть свои классовые позиции борьбы за «высокое качество», которое по существу является голым формализмом и желанием отойти от советской действительности.

С другой стороны, попутническое крыло, которое складывается главным образом из мелкобуржуазных и интеллигентских слоев, в процессе классовой борьбы на изофронте, дает свое внутреннее расслоение с выделением правых и «левых».

Принятие резолюции в розовом, либеральном, мелкобуржуазном свете, поверхностное, протокольное отображение современных явлений, пассивное приспособленчество, ползучий эмпиризм, отсутствие боевого, классового содержания — вот что характерно для главной правой опасности, выразителем которой является еще до сих пор старый АХР.

Увлечение техницизмом, подмена идеологической роли искусства правой утилитарностью, «вещизмом», «функциональностью» — все эти механистические теории, перенесенные с Запада, скрывают под внешним радикализмом чуждые нам классовые идеи — ту же правую опасность, выраженную в «левой фразе» (ОСА, «Октябрь»).

В решительной схватке с буржуазными тенденциями в искусстве, в борьбе на два фронта, с правыми, пассивно отображенческими принципами художественной работы, как самой главной опасностью, и с «левыми» механистическими, выхолащивающими боевое, классовое содержание, кристаллизируется линия пролетарских союзнических групп, идущих под знаменем пролетарской идеологии.

Мы боролись за искусство, которое должно быть одним из орудий пролетариата в борьбе за социалистическое наступление, которое должно действенно включиться в решение задач, стоящих перед пролетариатом, в его боевую революционную практику.

Мы за искусство, могущее вызвать у пролетариата идеи и эмоции, направляющие и мобилизующие его на решение конкретных задач в его революционной практике. Мы за реконструкцию искусства через приближение и включение его в революционную практику пролетариата.

Мы за искусство, борющееся на передовых позициях пролетарского наступления, и на основе этой борьбы, на основе конкретного революционного опыта рабочего класса и в непосредственной связи с ним решающее задачи, стоящие перед пролетариатом.

Мы за коллективную и плановую целеустремленность в творческом процессе.

Мы за диалектический материализм как основу творческого метода. За действенное искусство, непосредственно участвующее в переустройстве действительности.

Мы за публицистику в искусстве как средство обострения образного языка искусства в борьбе за боевые задачи рабочего класса.

Наша прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТа, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТа, признав свои ошибки, перед нами стоит задача изжить недостатки.

По линии творческо-организационной мы против выставок, стихийно дающих разрозненную продукцию отдельных художников.

За выставки, имеющие единый тематический план, в основу которого положена идея, имеющая действенное развертывание. За выставки, в которых каждая отдельная работа является неотъемлемым звеном во всем ряде демонстрируемого. Мы за выставки, имеющие единую целевую идейную направленность.

Мы за единый творчески-производственный план, обязательный для каждого члена бригады, за коллективную проработку и осуществление этого плана, за привлечение широкой общественности в процессе утверждения и проверку проводимой работы.

Мы за непременное участие каждого члена общества в агитпропбригаде на заводе-предприятии, с которой наша бригада связана. За повышение идейно-политического уровня членов нашей бригады. За высокое качество как выразителя социальной устремленности нашей продукции.

По линии тактической.

Мы считаем, что основой Объединения художников должна быть классовая направленность их в творчестве. Поэтому мы будем стремиться к укреплению пролетарского сектора в искусстве, а также активно содействовать созданию союзнической организации, объединяющей все революционно-попутнические группы, активно становящиеся на позиции пролетариата.

Мы считаем теперешнее существование этапом на пути к полному слиянию с пролетарским сектором искусства.

Состав бригады (на 1932 г.): Адливанкин*, Антонов, Васильев, Вильямс*, Волков, Вялов, Гуревич, Зернова, Игумнов, Козлова, Костин, Кудряшов, Лучишкин*, Люшин*, Мельников, Никритин, Пархоменко, Пименов, Тягунов, Шахов (отмеченные звездочкой — члены правления). Пред. правления — Тягунов*.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 578—579.

РАСКОЛ ОСТа

Раскол ОСТа на две группы (ОСТ и изобригада) подготавливался внутренними разногласиями между членами Общества в течение 1930 г. и оформился на экстренном общем собрании членов ОСТа 31 января 1931 г. Из большого протокола этого собрания, который послужит ценным материалом монографисту ОСТа, опуская запись речей выступающих, приводим только резолютивную часть:

«Слушали: предложение Тягунова поставить на голосование новое руководство в составе Пименова, Вильямса, Тягунова и Лучишкина с тем, что если большинство будет за это руководство, тем самым будет выражено недоверие прежнему руководству».

«Постановили: голосованием (за новое руководство 14 голосов, против — 19 голосов), выразили доверие прежнему руководству».

«Слушали: предложение т. Тягунова поставить на голосование список группы в составе Вильямса, Пименова, Тягунова, Вялова, Лучишкина, Козловой, Гуревич, Шахова, Игумнова, Антонова, Мельниковой, Люшина, Зерновой, Кудряшова, заявивших о своем принципиальном расхождении с Обществом по линии художественно-политической, о возможности ее оставления в рядах Общества».

«Постановили: против оставления данной группы в Обществе ничего не имеет — 19 голосов (в числе 19 и те 14, об оставлении которых шло голосование); за оставление 16 голосов при 3 воздержавшихся».

«Слушали: предложение Вайнера ввиду принципиального расхождения двух групп, образовавшихся в Обществе, и для целесообразности дальнейшей работы необходимо одной из групп остаться в Обществе, а другой его покинуть, так как разногласия не создадут той дисциплины, которая необходима для работы Общества. Так как группа Пименова, Вильямса, Тягунова считает необходимым занять руководящее положение в Обществе, то другая группа не может с ними оставаться на дальнейшей работе. Предлагается группе Штеренберга выйти из Общества».

«Постановили: выйти из Общества виду создавшегося положения выразили желание следующие товарищи: 1. Вайнер, 2. Штеренберг, 3. Гончаров, 4. Зевин, 5. Гуров, 6. Лабас, 7. Гранавцева, 9. Аксельрод, 10. Горшман, 11. Лебедева, 12. Асьфельский, 13. Жемерикин, 14. Тышлер, 15. Куприянов, 16. Шипицын, 17. Васильев, 18. Бушинский, 19. Ивановский, 20. Волков (уходит вне группы), 21. Шифрин (уходит вне группы). О дальнейшем положении Общества поставить вопрос перед Главискусством».

Председатель собрания *Штеренберг*
Секретарь *Львова*

(Из протокола собрания).
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 576—577.

В. Л.

ОСТ НА РАСПУТЬЕ

ОСТ — одна из тех художественных группировок, которые в значительной степени направляют основные линии нашего современного изоискусства.

Это положение ОСТ определяется с одной стороны личным подбором участников (в значительном проценте являющихся учениками наших послереволюционных художественных школ), а с другой — той тематической установкой на современность, без которой немыслимо в наши дни никакое изоискусство.

Уже выставка прошлого года дала ряд признаков, которые говорили, что в ОСТ, как определенной художественной группировке, не все обстоит благополучно, что там развертываются какие-то процессы, затемняющие основные линии объединения, которому советская художественная общественность уже с первых шагов его выступлений уделила очень много сочувственного внимания.

Очередная 4-я выставка с большей силой и наглядностью вскрыла эти затемнения ОСТ и подчеркнула все те процессы, которые говорят, что в рядах этого объединения происходит какая-то задержка органического роста, какие-то уклоны, искажающие творческие облики отдельных мастеров.

Прежде всего эти уклоны и затемнения проявляются в том, что художники ОСТ начинают терять свой общий художественный язык, на котором они говорили раньше и который их делал современными советскими художниками.

Теперь каждый художник ОСТ начинает говорить каким-то своим особенным, часто мало понятным и своему соседу и зрителям, языком.

Нарочитость тематики Тышлера, специфический импрессионизм набросков Лабаса, спортивные зарисовки и фантазии («Голод в Самарской губернии») Лучишкина, повторение прежней тематики Пименова говорят не только о замедлении роста этих художников, но и об их уходе от подлинной современности.

Этот уход от современности является отличительным моментом 4-й выставки ОСТ.

Успехи отдельных участков (живописность работ Вильямса, острота портретов Денисовского, «Балет» Мельниковой, скульптура Вайнера, настойчиво уточняющего свою технику, особенно в портрете, графика Куприянова, Гончарова и Штеренберга (цикл «Москва старая и новая»), не могут создать цельности впечатления выставки, а лишь подчеркивают, что ОСТ стоит на распутье и что его участники начинают работать вразброд и как-то случайно.

ОСТ — собрание талантливых художников, которым есть что сказать и которые, на основании их ранних работ, умеют говорить, и поэтому является особенно необходимым скорее выбраться им опять на свою настоящую дорогу, вехи которой они так хорошо наметили и на своих первых выставках и в своих декларативных выступлениях.

«Вечерняя Москва», 9 мая 1928 г.

---

*Я. ТУГЕНДХОЛЬД**

ИСКУССТВО И СОВРЕМЕННОСТЬ

(о художниках ОСТ)

Традиция и революция, прошлое и настоящее, старое и новое... Их соотношение в искусстве — одна из наиболее трудных проблем. «Надо принадлежать своему времени», — говорил Бодлер.

Но понятие современности включает в себя не только то, что изображает художник, но и то, как он изображает, —другими словами, не только его миросозерцание, но его мироощущение. То, как он видит, воспринимает, чувствует и выражает.

Ибо не подлежит сомнению, что каждое «время», в зависимости от тех или иных его объективных условий среды, по-своему видит и мыслит мир: «бытие определяет сознание». Быстрый темп современной жизни, основанной на новейших средствах техники, формирует совершенно другую психику, нежели, скажем, медлительная и сидячая жизнь тургеневской России... Пейзаж Волховстроя или ЗАГЭС нельзя писать в лирически расплывчатых тонах левитановской природы: это вещи несовместимые. Ощущения человека, летящего на аэроплане или спускавшегося на дно моря, нельзя изложить на языке «Фрегата «Паллады». Именно отсюда то изменение языковых форм, тот наплыв новых слов, который происходит в периоды больших социальных сдвигов. Самая революционная идея, высказанная на языке устарелой терминологии, в значительной мере теряет свою актуальность. Разумеется, отсюда еще далеко до признания заумного языка лефовцев, до подмены литературы телеграммой или живописи фотографией (или как теперь говорят: фотограммой). Нет, литература должна оставаться литературой и живопись живописью. Но несомненно одно, — что понятие революционной современности не исчерпывается тем или иным содержанием искусства, но распространяется на его художественную форму, на его изобразительные средства.

Эту истину, повторяю, еще далеко не усвоило большинство наших художников. Вслед за ликвидацией периода «болезни левизны», периода лабораторно-отвлеченных исканий у нас началась некоторая реакция. Палка перегнулась в обратную, «правую» сторону. АХРР в значительной степени законсервировалась на протокольном реализме прошлого, поняв лозунг «назад к передвижникам» почти в буквальном смысле: «Московские художники» (преемники «Бубнового валета») готовы вернуться к импрессионизму; художники «Жар-цвета» находятся под обаянием старых мастеров и культивируют традиции Венецианова — Куинджи.

На этом общем фоне нашей художественной жизни выставки Общества

---

* Тугендхольд — искусствовед и критик двадцатых годов. В ряде статей обнаружил недооценку русского реалистического искусства. Активно пропагандировал творчество художников ОСТа. Противопоставляя их творчество искусству художников АХРР, Тугендхольд утверждал, что в отличие от традиционализма и передвижничества ахрровцев, художники ОСТ создавали современные формы искусства, выражающие индустриализацию, урбаническую культуру. Тугендхольд не замечал серьезных недостатков в творчестве остовцев: неумения большинства из них выразить живой образ советского человека, склонности к сухой графической манере письма, любви к остроте и пикантности сюжетов, некритического отношения в немецкому экспрессионизму, весьма отрицательно отразившегося на произведениях многих остовцев.

Публикуемая статья все же дает во многом верную картину, как складывалось творчество художников ОСТ, интересна она и тем, что демонстрирует взгляды на искусство и характер аргументации одного из видных критиков рассматриваемого времени — *ред.*

станковистов (ОСТ) — явление, несомненно, интересное. Не потому, что здесь подобрались какие-либо бесспорно выдающиеся произведения живописи — наоборот, здесь многое спорно, скороспело. Но ОСТ нельзя отказать в одном — в искренности и свежести его формальных изысканий, в остроте и актуальности его задач. Здесь есть о чем поспорить и подумать, здесь прощупывается художественный пульс современности. Из всех художественных группировок ОСТ более всего ориентируется на эту современность или, во всяком случае, более всего хочет ответить на ее веления (хотя и не всегда правильно им понятые).

ОСТ возник в 1925 году. Возникновение его было симптомом двоякой реакции. С одной стороны, против «Лефа», против поглощения искусства производством — поскольку ОСТ был утверждением права на существование станковой живописи и более того живописи изобразительной, сюжетной. А с другой стороны, против «правых» поскольку ОСТ явился первым опытом приложения новейших формальных исканий к новой тематике, поскольку он объединил в себе молодежь, только что вышедшую из стен созданного Октябрем художественного вуза (Вхутемаса), учеников Фаворского и Штеренберга. Таковы были «выпускники» 1922 года: Вильямс, Меркулов, Вялов, Люшин, давшие на звание художника работы на такие сюжеты, как «Буденный», «Радиоприемник», «Парад» и т. д. Здесь надо упомянуть и 1-ю дискуссионную выставку 1924 года, где наряду с последними конструктивистами и беспредметниками появились и новые группы сюжетников и конкретивистов. «Современность, ясность задачи, точность обработки», — таков был лозунг этих конкретивистов, ставший и лозунгом возникшего через год ОСТ. Сплав современной сюжетики с современными формальными средствами — таков, как мы видим, был курс, взятый ОСТ. Курс — принципиально совершенно правильный, от которого можно было ожидать плодотворных результатов.

Что же понимал ОСТ под этой современностью? Охватывая общим взглядом все четыре выставки ОСТ, мы замечаем прежде всего особое ударение на сюжетике, связанной с городом, с машинизмом и индустриализмом. Таковы работы Барща, Вялова, Дейнеки, Куприянова, Люшина, Лабаса, Лучишкина, Пименова — образы заводов, шахт, уличных, фабричных и железнодорожных пейзажей, радиоустановок, автомобилей и т. д. Это вторжение «урбанистических» мотивов в наше искусство — как ни запоздало оно по сравнению с французским импрессионизмом и итальянским футуризмом (Маринетти) — было, тем не менее, своего рода «революцией».

Вспомним: ведь до сих пор русская живопись знала и культивировала главным образом старый Версаль, старый Петербург, старую Троице-Сергиеву лавру, старую Москву (Бенуа, Добужинский, Юон, Васнецов). И только «отбывая» в Париж, «забавлялась» образами современных бульваров (Коровин). Поскольку же наш художник обращался к современному городу, он, как Добужинский, видел в нем лишь жуткую мистику домовящиков и обезличенных толп, взирал на него глазами Достоевского. Под «пейзажем» у нас понимали по преимуществу пейзаж сельский — с бальмонтовской «усталой нежностью» и «безглагольностью» и прочими сугубо пассивными свойствами. Но вот... «над степью пустой загоралась Америки новой звезда» (Блок), и, запоздав по сравнению с поэзией, наша живопись также повернулась лицом к урбанизму. В этом смысле ОСТ своим современным городским жанром внес корректив в тематику нашего изобразительного искусства, и шаг этот был логическим завершением того нового решительного отклонения нашей психики от России «безглагольной» к новой индустриализирующейся стране, которое произошло в итоге Октября. Уже не мрачную урбанистическую мистику видит в городе остовец Лучишкин, а нечто другое: в своей работе «Я очень люблю жизнь» он дает синтетический

образ города: рядом с заводом — купающаяся и занимающаяся физкультурой молодежь. И если поколение мирискуссников, как тот же Добужинский, например, умел с любовью передавать ампир петербургских чугунных решеток, то лишь у Дейнеки и Пименова мы увидели впервые новую орнаментику — переплеты мостов и кранов, ажурную красоту новой железной архитектуры.

Помимо повышенного интереса к урбанизму и техницизму, в тематике ОСТ есть и вторая струя. Это — область движения: сцены и типы спортивной жизни, физкультуры, цирка («Лыжники» и «Футболисты» Пименова, «Боксеры» Дейнеки, «Акробатка» Вильямса, «Цирк» Булгакова и т. д.). Едва ли стоит ломиться в открытую дверь и доказывать, что эти мотивы по своему динамизму были в общем чуждыми русской живописи, как чужды они были и самой психике дореволюционной русской интеллигенции с ее «комнатным» (или даже «подпольным») образом жизни. Правда, наша скульптура в свое время началась с воспетого Пушкиным мальчика, бросающего бабку, но в дальнейшем своем движении даже и она, скульптура, то есть искусство пластической формы, свернула с этого здорового пути в тупик интеллигентского психологизма (Голубкина). В сущности, один только раз взметнулась одним резким взмахом наша живопись в вихре пляшущих малявинских баб. И только Октябрь создал новое поколение с установкой на физическое здоровье. Остовцы в этом смысле художники новой формации. Они не носят традиционных длинных волос под Рафаэля, они, наоборот, скорее готовы подстричь их по-американски, как спортсмены, так как они влюблены в спорт, физкультуру, атлетику.

Сравнительно меньшее внимание уделено было ОСТ до сих пор моментам собственно революционным. Впрочем, нельзя забывать, что еще до официального «Октябрьского заказа» Лабас дал в 1926 году «Гражданскую войну», а Козлов — превосходное по своей драматической напыщенности «Восстание»; в этом же году и Вялов, и Козлов, и Вильямс, и Пименов, и Штеренберг ответили на заказ Совнаркома и Реввоенсовета рядом произведений историко-революционного характера. Правда, революционная тематика еще не достаточно сделалась объектом внимания ОСТ, однако было бы несправедливо заподозрить ОСТ в какой-либо аполитичности.

Таковы основные лейтмотивы остовской тематики. Но мы уже говорили, что современность не исчерпывается одной тематикой. Посмотрим, как именно ОСТ подходил и подходит к задаче оформления этого современного содержания. Ведь, строго говоря, именно здесь пролегает линия водораздела между различными течениями нашего советского искусства.

Поиски наибольшей художественной экономности, лаконизма и броскости (максимум впечатления при минимуме средств), стремление к наибольшей динамичности композиции, к показу на плоскости движущейся формы, наконец, отношение к станковой картине, как к точно сделанной, хорошо обработанной вещи, другими словами, упор на профессиональное мастерство — таковы, пожалуй, главные формальные черты ОСТ. Разумеется, ни о каком уже найденном стиле здесь говорить не приходится, перед нами лишь некоторые стилистические особенности искусства, пребывающего еще в периоде своего становления и развивающегося еще зигзагообразным путем.

Так, одной из первых стадий остовского формопонимания было пользование и злоупотребление иконностью — глухой чернотою фона, лакированной поверхностью, в которую «вмонтировались» самые неиконные мотивы; таковы были все эти «Монтаж ОДВФ» Вильямса, «Милиционер» Вялова, «Вывеска для I кавкурсов» Меркулова и т. д. Это была своеобразная амальгама иконописного с американским, старой живописи с фотографией. В настоящее время ОСТ все более и более преодолевает эту иконно-выве-

сочную манеру, жесткую жестяную (одно время у нас так расписывались трамваи), и от графизма и плакатности своего первого периода все более ориентируется на подлинную живописность. На последней 4-й выставке ОСТ «фотомонтажная тенденция» представлена еще работой Вялова «Кино» (Эйзенштейн и Тиссе на съемке), но в работах Лабаса, Вильямса и других художников расцветает уже другая тенденция, подлинно живописная. Так и должно быть: фотомонтаж имеет все права на существование в книге и в плакате, но смешение его с масляной живописью — совместительство дурного вкуса.

Динамическая направленность ОСТ выразилась в целом ряде моментов. Тут и воздействие новейших достижений моментальной фотографии, ломающей обычную перспективу, дающей неожиданные ракурсы, фиксирующей неожиданные позы и повороты движущейся человеческой фигуры (такова обратная перспектива в работе Лучишкина «Шар улетел»; таковы пейзажи Шифрина и Лабаса, наблюденные сверху; таковы «моментально» схваченные повороты физкультурников у Пименова и Дейнеки. Далее идет воздействие швейцарского художника Ходлера, с его динамически (иногда даже хореографически) развертывающейся композицией и ритмом телодвижений — воздействие, налагающее на некоторые остовские произведения печать не только монументальности, но и несколько жеманной изломанности, которая свойственна этому швейцарскому мастеру. Тут, наконец, и влияние нашего мастера Фаворского, с его излюбленным приемом совмещения на одной поверхности моментов объемных (выпуклостей) с моментами плоскостными (силуэтами) — приемом, который остовцы из области графики переносят в область живописи, пользуясь им как средством показа движущейся, налету схватываемой и «развертывающейся» формы. Мы видим этот прием у Пименова, у Дейнеки, а на 4-й выставке ОСТ у Гончарова в его «Клятве в зале для игры в мяч», где художник стремится показать на одном и том же полотне разные по времени моменты поведения одной и той же человеческой группы. Все это, конечно, весьма спорно, но все же здесь есть желание сделать шаг вперед по сравнению с импрессионистами, которые показывали движение предмета лишь путем вибрации и распыления его в пространстве.

Остовцы пытаются найти иную, более четкую формулу для передачи движущейся формы. У Писсаро городские пейзажи затянуты вибрирующей туманностью, в которой здания, экипажи и люди превращаются в красочные точки; в городской площади Лабаса — почти линейная ясность и четкость трамваев, проходящих процессий и т. д. Так и Купреянов в своих превосходных рисунках, изображающих возвращение стада, внушает ощущение движения живописными пятнами черного и белого, по своему лаконизму напоминающими силуэты животных у доисторических пещерных художников. Все эти поиски динамизма, все эти попытки оттолкнуться от пассивного понимания мира как косной материи и передать прежде всего функциональную сторону вещей должны быть вписаны в актив ОСТ.

И еще одна черта: стремление к производственной четкости, к хорошей ремесленной «деланности», к высокому качеству фактуры, идущее главным образом от Штеренберга [1]. Было бы неправильно рассматривать натюрморты Штеренберга как чисто эстетные упражнения, как некое сплошное гурманство. Помимо этого чисто вкусового сладострастия цвета, Штеренбергу свойствен и чисто рационалистический, своего рода объективный подход к вещи. С помощью своей разной фактуры (гладкой, блестящей и

---

[1] Что это именно так, об этом свидетельствуют и работы учеников Штеренберга на выставке Вхутеина: именно в мастерской Штеренберга серьезнее всего изучают проблемы цвета и фактуры.

шероховатой) он хочет внушить нам ощущение материальности и структуры изображаемых им вещей — дерева, мрамора, скатертей, фруктов, мяса. Равным образом для того, чтобы показать объективную форму предметов, он ломает иллюзорную перспективу и показывает их как бы с двух точек зрения (например, круглость стола — сверху). В этом стремлении к объективности парижанин Штеренберг, наш изощренный современник, соприкасается с наивным примитивом далекого прошлого.

Такова та сложная амальгама, которую преставляет собой лицо ОСТ и которая в самой сложности своей является источником некоторой его слабости, эклектизма и вычурности.

Одно из таких наиболее прихотливых явлений в ОСТ — это Тышлер, ставший за последнее время чем-то вроде притчи во языцех. Противники ОСТа именно его избирают мишенью для своих ударов, упуская, однако, из виду, что Тышлер слишком индивидуалистичен, чтобы представительствовать кого бы то ни было, кроме себя самого... «Вопрос о Тышлере» (а он уже существует) не так прост, и на нем следует остановиться. Трудность его заключается в том, что перед нами, с одной стороны, несомненный талант, а с другой — далеко не приемлемое для нас самораскрытие этого таланта: расхождение между количеством и качеством.

В том, что этот молодой еще художник наделен большой фантазией и остротой восприятия, сомневаться не приходится. Мимо Тышлера, отмахнувшись от него, пройти нельзя. Уже серия его рисунков из эпохи империалистической и гражданской войн (1925 год) — все эти процессии инвалидов с отрубленными руками и ногами и сцены насилий, грабежей, расстрелов — не могла не впечатлять своей жуткой выразительностью. Уже здесь Тышлер обнаружил свою страсть к гротеску, к чудовищному и заставил вспоминать ужасы таких «стариков», как Босх, Брейгель, Гойя и такого современника, как бельгиец Джемс Энзор. И вместе с тем, эти рисунки отнюдь не были стилизацией под упомянутых «инфернальных» мастеров, подделкой, ременисценцией, здесь чувствовалось нечто благоприобретенное в наше время; разве оно не вызывало столь же жестоких послевоенных мотивов в германском импрессионистском искусстве (Дикс, Герлэ, Феликс Мюллер и другие). В другой серии, фигурировавшей на выставке к 10-летию Октября, Тышлер показал «Махновщину» во всей ее гуляйпольской стихии, но уже с особенным привкусом, также свойственным германскому импрессионизму и Бабелю — ударением на эротической стороне Гуляй-Поля: махновцы увозят живых и волокут мертвых женщин.

Об этом своеобразном уклоне Тышлера, об этой специфической заостренности его глаз говорит и третья его серия — «Крым» (акварель на 4-й выставке ОСТ). Песчаные берега и скалы, устланные голым «мясом» пляжников и пляжниц, плетеные кабинки, наполненные им же... Крым распоясанного курортного быта, и вместе с тем, Крым полуфантастический, похожий на индийские миниатюры, сатира и эротика, злой гротеск и экзотическая красочность. Но ведь есть и другой Крым — здравница, здоровая молодежь, веселая детвора; этого Крыма Тышлер не замечает. Наконец, в последнем «лирическом» цикле молодой художник уже окончательно отталкивается от действительности, и та же плетеная кабинка становится для него символическим вместилищем человеческого и животного мира. Корзины самых разнообразных форм — целое наваждение корзин... Здесь уже мы по ту сторону сознания, в сфере бредовой и подсознательной. Сумасшедший ли Тышлер? К счастью, нет. Тышлер — театральный декоратор, бутафор, и здесь один из ключей к разгадке тышлеровского вопроса. Недавно он оформлял в Минске в Государственном белорусском еврейском театре «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») и показал на сцене испанскую деревню с помощью макета, представлявшего собою одну громадную многоэтажную

и конусообразную корзину. Говорят, что этот мотив простонародной плетенки был убедителен на сцене и давал ощущение некой синтетической хижины... И вот эту-то свободу современного театрального подхода к вещам (Мейерхольд) Тышлер переносит в станковую картину. О том, что Тышлер по природе своей театральщик, свидетельствовали и упомянутые рисунки его из цикла войны, в которых он столь же по-театральному развертывал процессии инвалидов и пользовался вещами как бутафорией, заставляя их эмоционально играть. Эти рисунки Тышлера — некие сны о театральных постановках. И вот в этой-то театральности Тышлера, в его склонности лицедействовать, быть может, и залог того, что все тышлеровские «изыски» не столь уже серьезны, как кажется, что это лишь театральная смесь трагического с комическим и что художник сможет «выздороветь» от всей своей «детской болезни левизны».

Но мы можем и должны сказать, что Тышлеру грозит упадочность [1], что он «ушиблен» в одну сторону, что он знает только одну половину современности, что он еще не умеет зажечься другим, оптимистическим пафосом, что не одними только ужасами и гротесками чревата наша эпоха и что именно здесь должна быть пограничная межа, отделяющая советского художника от германского экспрессиониста, не видящего выхода из мира надрыва и хаоса, как видел его, впрочем, Георг Гросс, когда от своего нигилистического дадаизма и индивидуализма перешел в лагерь воинствующего коммунистического искусства.

Противники ОСТ обвиняют его главным образом в формализме. Но формальные искания необходимы для развития нашей художественной культуры, и требовать от нашего искусства лишь одной абсолютной понятности — это было бы равносильно требованию одной лишь популярности от науки, которая, будучи, глубоко утилитарной по своим конечным целям, все же прогрессирует не благодаря популярным брошюрам, а углубленным трудам и открытиям. Формализм вреден и антиобществен, когда он самодовлеющ и беспредметен. Но даже и тематически узкие, проникнутые чисто цветовыми радостями натюрморты Штеренберга — лишь неизбежные предварительные шаги к той утилитарной декоративной росписи общественных стен (клубов, столовых и т. д.), для которой рождено декоративное дарование Штеренберга и которой у нас еще нет. Без влюбленности в ремесло живописи, без радостного отношения к труду не может быть и социалистической культуры.

Слабое место ОСТ в том недостатке критического отношения, с которым он вбирает в себя самые противоположные воздействия. Тут и неврастенический германский экспрессионизм, и жеманный швейцарец Ходлер, и модный «негризм». Но, может быть, то не столько вина, сколько беда нашего молодого художника, много лет оторванного от Запада и жадно вбирающего — больше понаслышке — все чужое и новое, вместо того, чтобы взять от него лишь одно здоровое.

Отображение в живописи спорта, радио, автомобилизма, авиации — это, конечно, задача актуальная. Но это есть и на буржуазном Западе, и в этом нет еще показа той новой культуры, которая связана с нарождением нового человека. От непонимания этой разницы и получается то, что, например, Пименов, культивируя мотивы спорта и физкультуры, дает не тип советского физкультурника, а международного спортсмена-профессионала, а это уже два разных классовых подхода к проблеме физического развития.

---

[1] Своего рода новая шагаловщина. Но в том-то и дело, что художник Марк Шагал со всей его мистикой вырос на определенной объективной почве—прежнего европейского гетто, с его погромными страхами. Тышлер работает в иное время, когда для шагаловских элементов уже нет места.

Или изображает «Негритянский оркестр» (последнее слово Европы) с той же специфической «экзотичностью», которой чернокожие пленяют западноевропейскую публику, подобно андреевскому герою, от скуки «полюбившему негритянок». Сюда же надо отнести и все вообще симпатии Пименова к изображению кабаков, кафе, уборных артисток и т. п. мотивов заграничнобогемного жанра, совершенно чуждых нам идеологически. Здесь европеизация заходит уже слишком далеко; это не тот урбанизм, который нам нужен. Все это небольшие, нехарактерные штрихи, показывающие, как существенна в искусстве точка зрения и идеологическая установка.

Спорт, радио, автомобилизм, весь этот новый техницизм нам очень нужен, и запечатление его в искусстве, конечно, шаг вперед. Но еще более нужен показ социалистического строительства, показ нового современного «живого человека». Для западноевропейского художника техницизм — самоцель, фетиш, для нас он — средство социалистической перестройки общества.

ОСТ подходит к разрешению этой проблемы только теперь. Здесь в первую очередь Дейнека (до последнего времени принадлежавший к ОСТ), который в своих произведениях на рабочие темы («На стройке новых цехов» и «Текстильщицы») стремился показать новый, советский, пролетарский типаж, образцы новых, уже не забитых, мужественно-бодрых работниц, а в недавней своей «Защите Петрограда» («Оборона Петрограда» — *ред.*) сумел показать вместо ходлеровской хореографии уже твердую коллективную поступь рабочих-бойцов. Это уже начало чего-то нового и подлинно здорового. Напомню, что даже у «формалиста» Штеренберга в его «Митинге в деревне» (выставка к 10-летию Октября) была небезынтересная попытка противопоставить кустарно-пеструю толпу крестьян городскому рабочему-оратору, представителю энергии и твердости. На 4-й выставке ОСТ мы видим новые шаги в сторону большего психологизма, большей эмоциональности, например, в ряде портретов Гончарова, где художник находит для каждой модели свою форму, свою красочную гамму...

От одностороннего культа внешнего техницизма — к более углубленному, более эмоционально-насыщенному реализму — вот путь, который следовало бы пожелать ОСТ.

1928 г.

Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.

ОБЩЕСТВО МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ОМХ)

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «МОСКОВСКИЕ ЖИВОПИСЦЫ»

Пятнадцать лет назад, в 1910 г., в Москве возникло общество художников «Бубновый валет». Эксцентричное название уже само по себе являлось протестом против мещанского эстетизма предреволюционной эпохи. В то же время официальная художественная школа, имея тяжелое наследство в дореформенной Академии и оставаясь в рамках узко национального искусства, подвергала преследованию все то, что было связано со знаменем французских импрессионистов, картины которых предугадали научные открытия Гельмгольца и Шевреля. Передовая молодежь, находившаяся под влиянием импрессионизма, в стенах официальных школ создавала протест в лице таких художников, как П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, В. В. Рождественский, Р. Р. Фальк и Г. В. Федоров. Противоречия со школой шли все глубже и глубже и закончились полным разрывом, а затем и учреждением общества художников «Бубновый валет».

Протест против упадочного искусства ставил перед группой решительно вопрос о культуре формы и цвета. Вместе с тем, органический реализм этой группы освобождал живопись от преобладания в ней психологизма, стилизации, мистики и других явлений декаданса.

Строгость и профессиональность отношения к живописи и скульптуре в процессе пролетарской революции получали еще большее значение. Группа «Бубновый валет» решительно отбрасывала все новые попытки подменить реализм эстетизмом так называемых беспредметников, производственников в кавычках и других модернистов, эстетствующих по поводу строгой и действительной реальной формы революции.

Новая эпоха по своим задачам представляется группе самым глубоким и полным слиянием языка формы с новым содержанием. Отсталые средства выражения — упадок формы — находятся в полном противоречии с пониманием сущности революционного процесса. В социалистическом обществе не найдет себе места искусство, лишенное лучших традиций и культурных завоеваний.

Итак, учитывая свою борьбу в прошлом за новую культуру в искусстве. свой профессиональный опыт и всю серьезность и ответственность выдвигаемых революцией проблем в изобразительном искусстве, группа «Бубновый валет» объединила и будет объединять вокруг себя все родственные силы и организовала общество живописцев и скульпторов «Московские живописцы». Это новое общество ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад.

Москва, 23 марта 1925 г.

Из каталога выставки
«Московские живописцы». 1925 г.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОМХ

Общество московских художников, объединяющее работников живописи и скульптуры, видит свою главную задачу в том, чтобы включить изобразительное искусство в цепь двигателей культурной революции и строительства социализма.

Мы, художники ОМХа, решительно отбрасываем прежнее понимание живописи и скульптуры как «камерного» искусства, как мастерства, рассчитанного на узкий круг эстетствующих ценителей. Равным образом мы считаем окончательно похороненными скороспелые суждения некоторых теоретиков и группировок о «смерти живописи» и ее ненужности для нашей эпохи.

Опыт истекших лет величайшей революции со всей убедительностью показал нам, что живопись может и должна существовать и развиваться как массовое искусство, как искусство, живущее для масс и черпающее в массах свои творческие силы.

Живопись — не созерцание, не статическое «повторение» быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное орудие творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни.

В методах нашего творчества мы отвергаем поэтому натуралистический бытовизм, поверхностный и статический протоколизм как средства, негодные для разрешения громадных задач изоискусства в наши дни.

Мы требуем от художника величайшей действенности и выразительности формальной стороны его творчества, образующей неразрывное единство с идеологической основой последнего.

Перефразируя известные слова Маркса, мы можем сказать: «Художники до сего времени лишь так или иначе изображали мир — задача же заключается в том, чтобы его изменить».

Именно так понимают художники ОМХа свою задачу.

Разрешить ее искусством можно лишь в том случае, если в своем движении вперед оно будет следовать нога в ногу с тем единственным творческим классом, который призван произвести эту переделку мира, — с пролетариатом.

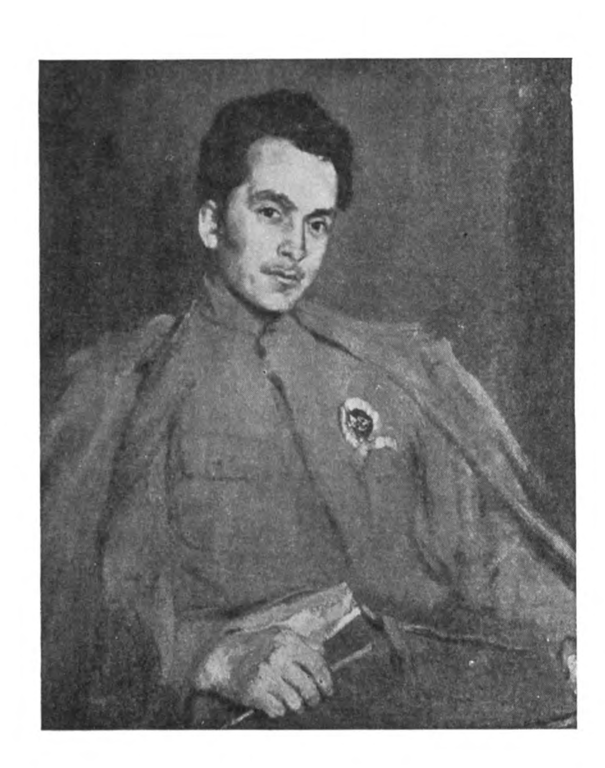
Мы, художники СССР, объединенные в ОМХ, должны помочь пролетариату осуществить эту великую работу, конкретные задачи которой в наши дни выражаются в скорейшем осуществлении пятилетнего плана, скорейшем проведении социалистической реконструкции сельского хозяйства, в завершении культурной революции.

ОМХ отдает свои силы на службу этим боевым задачам эпохи, стремясь картиной, скульптурой, плакатом, фреской, народной картиной, иллюстрацией делать то же дело, какое творится на стройке новых заводов, на колхозных полях, на машинно-тракторных станциях, во всех цехах той гигантской фабрики, которая зовется страной строящегося социализма.

Мы рассматриваем себя как один из цехов этой фабрики, сознавая всю ответственность, которая этим на нас возлагается.

Продвигая изоискусство в массы, ОМХ за период своего существования организовал целый ряд передвижных выставок как по московским рабочим клубам, так и по промышленным центрам области (свыше 50 пунктов при 6 компл.). В этом секторе массовой работы ОМХ сознает, что допустил ряд ошибок благодаря, главным образом, отсутствию непосредственного политического руководства во внутренней работе ОМХа.

В связи с этим ОМХ ставит вопрос о планомерности в организации передвижных выставок, в особенности периферийных, в деле пополнения



С. В. Малютин. Портрет писателя Д. А. Фурманова. *1922 г.*



П. М. Шухмин. Проводник. *1923 г.*



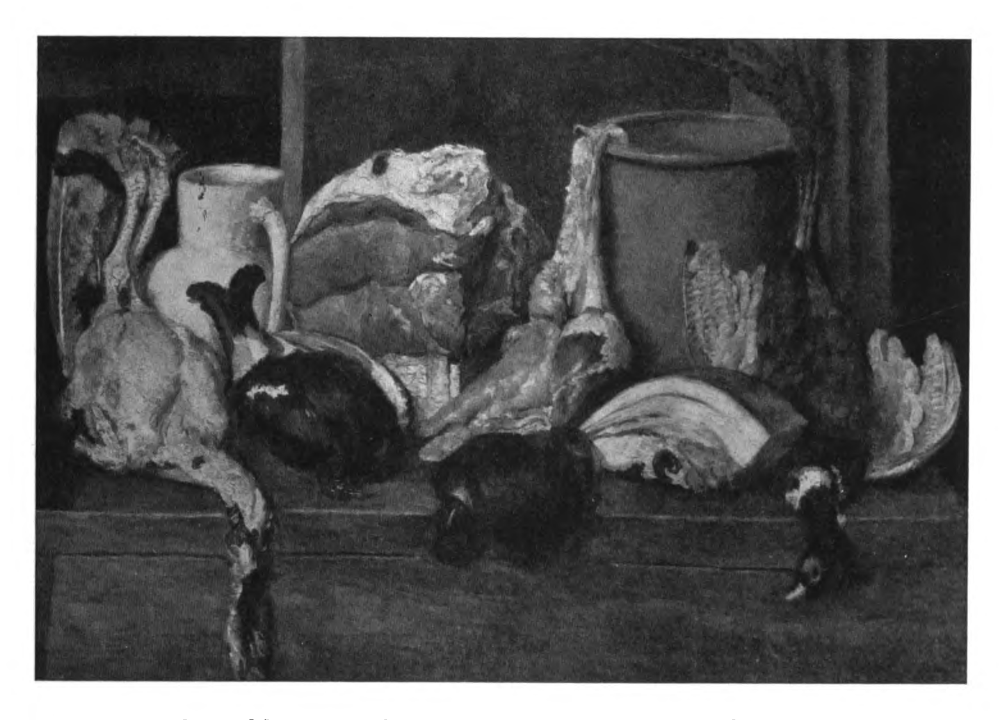
Б. М. Кустодиев. Ночной праздник на Неве. *1923 г.*

П. Д. Покаржевский. Красный дозор. *1923 г.*

Б. Н. Яковлев. Транспорт налаживается. *1923 г.*

Е. М. Чепцов. Заседание сельячейки. *1924 г.*

В. К. Бялыницкий-Бируля. Дом в Горках, в котором умер В. И. Ленин. *1924 г.*



И. И. Машков. Снедь московская. Мясо, дичь. *1924 г.*

музеев и галерей; ОМХ требует новых темпов и масштабов в продвижении произведений изоискусства в массы: на заводы, фабрики, колхозы.

ОМХ ставит вопрос об упорядочении высшего художественного образования и считает совершенно нетерпимым тот факт, что Москва — столица Союза — не имеет ни одного вуза по изобразительному искусству.

Мы обращаемся к Комакадемии, ГАХНу и Федерации с просьбой усилить научно-методологическую работу в области изобразительных искусств с тем, чтобы последние получили прочную теоретическую основу, построенную на принципах диалектического материализма.

За действенное, борющееся искусство!

За изобразительное искусство — участника и активного борца социалистической стройки!

За призыв рабочих-ударников в ряды изобразительного искусства!

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 570—572.

ОБРАЩЕНИЕ ОМХ К ОБЩЕСТВАМ ХУДОЖНИКОВ

ДОРОГИЕ ТОВАРИЩИ!

Социалистическая реконструкция промышленности и сельского хозяйства, успешно осуществляемая в нашей стране, ставит перед художниками задачу всемерного содействия рабочему классу и трудовому крестьянству в поднятии при посредстве изоискусства их культурно-политического уровня. Это мы сможем осуществить путем:

1. Энергичной работы над созданием произведений, по своей тематике и характеру стимулирующих трудящиеся массы к осуществлению пятилетнего плана социалистического строительства.

2. Приближения искусства к массам через районные и передвижные выставки картин, рисунков и скульптуры, тематически подобранные, сопровождаемые политико-просветительной работой (беседами, докладами, диспутами).

3. Участия художников в порядке общественной нагрузки в работе клубных изокружков.

4. Установления систематической связи с советской общественностью через организацию художественных советов при обществах художников.

5. Большего участия в создании высококачественных плакатов, лубков и других произведений, рассчитанных на массового потребителя.

Все эти задачи могут быть осуществляемы при наличии систематической общественно-воспитательной работы внутри художественных организаций.

Общество московских художников (ОМХ) обращается ко всем объединениям художников с предложением вступить по перечисленным моментам в социалистическое соревнование.

Общество московских художников (ОМХ)

Журнал «Искусство в массы», № 7—8, 1929 г.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 573—574.

АКТИВ ОМХа В СВЯЗИ С ПОСТАНОВЛЕНИЕМ ЦК ВКП(б) О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Мы рассматриваем постановление ЦК партии о перестройке литературных и художественных организаций [1] прежде всего как творческую директиву художникам в борьбе за развернутое и углубленное строительство социалистической культуры.

Эти организационные предпосылки непосредственно направлены на сокрушение тех препятствий, которые к настоящему времени с избытком накопились на путях подлинного вовлечения пролетарских масс в художественное творчество, на путях усвоения и критической переработки художественного наследия прошлых культур, на путях овладения высокой техникой художественного мастерства, на путях подлинного, а не декларативного включения профессиональной практики попутнических кадров в соцстроительство.

Препятствия эти на фронте изобразительного искусства стали в последнее время сказываться значительно ощутимее, чем в области литературы как в силу большей отсталости изофронта вообще, так и в силу ряда специфических условий развития нашего изоискусства. В этом смысле практические последствия постановления ЦК партии должны сказаться на изобразительном секторе особенно плодотворно. Нельзя упускать из виду, что положение здесь аналогично с положением в литературе лишь «в общем и целом». Разоблачению ошибок рапповского руководства в литературе (администрирование, групповая узость и т. п.), указанию, что самостоятельное существование пролетарских организаций на данном этапе превращается в весьма ощутимый тормоз для подъема советской литературы на высшую ступень, соответствуют, конечно, аналогичные явления в практике РАПХ. Соответствуют, но далеко не совпадают ни в объеме, ни в силе отрицательного воздействия. Приходится отметить: 1) что ту большую положительную работу, которую за ряд лет проделала РАПП в литературе, не удалось проделать РАПХ в изообласти, уже хотя бы за кратковременностью своего существования. Прежде всего это относится к области творческой, где у РАПП нельзя не признать больших достижений. В активе РАПХ этого творческого плюса не имеется; 2) использование готового опыта рапповского руководства выразилось у РАПХ особенно ярко по линии усвоения отрицательных сторон, отмеченных в постановлении ЦК. Приемы командования, административного зажима и групповая нетерпимость здесь не искупились какими-либо заслугами ни в прошлом, ни в настоящем (как у РАПП). При отсутствии творческого авторитета и большой незрелости мастерства РАПХ в целом отмеченные черты руководства, конечно, сильно затрудняли работу РАПХ по перевоспитанию «попутчика» в «союзника». Ведущей организацией РАПХ фактически не стала; 3) усердно занявшись «классовым расслоением» среди художников, РАПХ быстро нажила себе «головокружение от успехов», но зато не смогла подойти к вопросам творческой практики. Это головокружение привело к тому, что наиболее квалифицированные кадры советских художников стали чувствовать себя как «непойманные преступники», что особенно пышно расцвели приспособленчество бездарностей и трафарет плоских художественных отписок, что сильно понизился общий тонус творческих поисков.

Не приходится сомневаться, что проводимые ЦК партии мероприятия по перестройке обществ искоренят указанные недочеты и высоко поднимут

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 85.

волну подлинного художественного творчества лучшей части советских художников.

Из директивы ЦК художники ОМХа, как и все подлинно советские художники, работающие и желающие искренне работать в плане больших культурных задач, стоящих перед нашей страной, должны извлечь для себя ряд практических заданий, могущих оправдать доверие, оказанное постановлением ЦК всему изофронту.

ОМХ считает, что эти задания должны выразиться в решительном изживании всяческой халтуры и всяких отписок в творческой практике, в более глубоких поисках решения эмоционально насыщенных образов нашего строительства, в более тщательной подготовке молодых пролетарских кадров, в замене суррогатов массовой художественной продукции доброкачественными образцами, в более тесной связи лучших мастеров с буднями нашего соцстроительства и его миллионными тружениками, в искренней товарищеской взаимной помощи и спайки в великом деле строительства большого искусства. Осуществление этих задач должно стать «делом чести, делом славы, доблести и геройства» всех советских художников.

«Советское искусство»,
27 мая 1932 г., № 24.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 646, 648.

В. М. ЛОБАНОВ

ИЗ СОХРАНЕННОГО ПАМЯТЬЮ

В объединение, принявшее название «Московские живописцы» и реорганизовавшееся впоследствии в Общество московских художников—ОМХ, влились, в основном, выходцы из «Бубнового валета» — дореволюционной художественной группировки, пропагандирующей в искусстве так называемый «постсезаннизм». Во главе «Бубнового валета» стоял ряд известных живописцев — П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк — очень различных по внутреннему состоянию своих дарований, но одинаковых по эмоциональной напряженности устремлений.

Выставка «Московских живописцев» произвела в момент своего открытия, в марте 1925 года, известное впечатление.

Негласным руководителем вновь созданного объединения являлся И. Э. Грабарь, бывший бесспорным, общепризнанным авторитетом и художественного вкуса, и организационных возможностей, и уменья.

Непременное условие — сопровождать каждое новое художественное Общество обязательной декларацией — осталось в силе и для «Московских живописцев».

«Новое Общество, — говорилось в предисловии к каталогу первой выставки «Московских живописцев», — ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед».

В целях расшифровки и уточнения своих принципиальных «позиций и убеждений» объединение «Московских живописцев» в дальнейшем раскрывало цели и задачи своей деятельности в декларации (см. стр. 223 настоящего сборника — *ред.*).

Установив и открыто заявив свои преемственные связи и творческие истоки, новое объединение, включив в себя ряд молодых, начинающих, талантливых живописцев, начало первой выставкой свой творчески-жизненный путь.

Выставка «Московских живописцев» не дала и, пожалуй, и не могла дать образцов и примеров новой, обещанной социальной тематики. В ней только посильно отражалась революционная действительность, о которой говорилось в декларативном заявлении.

В основном ее экспонаты состояли из пейзажей и натюрмортов, которые в свое время главенствовали и на выставках «Бубнового валета», определяя его тематическое лицо и направленность.

Это же явилось характерной чертой и особенностью как руководящих художников выставки, так и приглашенной молодежи, почтительно следовавшей за своими учителями и вдохновителями.

Однако большинство художников не оставляло чувство определенной исчерпанности того, что составляло, когда-то, существо «Бубнового валета». Это, конечно, не могло не влиять на их «творческое самочувствие», заставляя искать выхода из создавшегося положения.

Это обстоятельство, а также опыт чисто внешнего вхождения группы влиятельных живописцев «левого толка» в АХРР и скорый выход из нее явились дополняющими моментами, обуславливающими необходимость новой попытки объединения и консолидации художественных сил.

За время революции эти силы неоднократно пытались стать зачинателями подлинно революционного изобразительного искусства, полностью соответствующего новой эпохе.

Такой попыткой явилось создание нового художественного Общества московских художников.

Общество московских художников (ОМХ) возникло в 1928 году, в результате относительно долгих переговоров и совещаний, многих заседаний. ряда отпочкований, включения многих художников, ранее входивших в другие объединения, и привлечения ряда молодых художников, окончивших вузы и не входивших ни в какие объединения или являвшихся участниками некоторых небольших группировок с недостаточно выявленными художественными взглядами и установившейся художественной практикой.

ОМХ с этой стороны исчерпывал все наличные руководящие творческие силы, в свое время обуславливавшие деятельность «Бубнового валета».

С другой стороны ОМХ привлек и включил в свои ряды новые талантливые силы, не воспринимавшие полностью положения АХРР.

Многих «пугали» в АХРР призраки прошлого в лице излишней терпимости к натурализму.

Фактическое неучастие в ОМХ П. П. Кончаловского при исключительном его влиянии на молодую часть омховцев, внешняя организационная привязанность к АХРР И. И. Машкова, включение в организацию С. В. Герасимова, М. С. Родионова, Н. М. Чернышева, «столпов» распавшегося к этому времени «Маковца», раскрывали типичную для времени хаотичность размежевания существовавшего тогда «художественного фронта», слабость внутренних связей художников между собой и случайность их отдельных содружеств, не имевших часто четких, крепких связей друг с другом в области художественных взглядов и пристрастий.

В значительной мере возникновение ОМХ объяснялось еще и тем, что большинство тогдашних даровитых художников не совсем ясно представляли слагающиеся и вырабатываемые жизнью запросы и интересы нового зрителя революционной эпохи.

Внутренняя творческая взволнованность большинства передовых художников, их страстное желание служить народу своим искусством, отразить в художественных образах свершавшиеся в жизни перевороты и изменения властно толкали их к изысканию всевозможных организационных средств.

Эти средства являлись для них срочно необходимыми, чтобы донести до нового зрителя свое искусство, показав в художественных произведениях то новое, что принесла родине и народу Октябрьская революция, и какие перевороты и чувства вызвала она в сознании художников.

Попытка организационного слияния бывших «бубнововалетцев» с АХРР, а затем выход из этой организации, о чем уже упоминалось, явились только внешним выражением очень глубоких и вполне искренних процессов, происходивших в недрах художественной жизни страны, в недрах влиятельного актива передовых художников, жадно искавших наиболее полного слияния своего творчества с тем, что бы было нужно народу от изобразительного искусства. Ядро прежних «бубнововалетцев», а также и «маковчан», при всем блеске и яркости их живописной палитры, тончайшее проникновение в световоздушные восприятия и передачи окружающего мира оказалось несостоятельным в овладении новыми задачами.

Современность требовала отражения в искусстве современного человека во всем богатстве его деятельности, активности, стремлений.

Художники, соединившиеся в ОМХ, прекрасно это понимали, ставили это первоочередной задачей и, по мере своих сил и возможностей, старались воплотить в своих художественных произведениях.

Особенно сильно и явственно это стремление выявилось на второй выставке ОМХ, где уже значительная группа участников проявила настойчивое желание войти своим искусством в меняющиеся формы и обстановку новой, рожденной революцией жизни и, главное, они стремились показать новых людей в действии.

Эти новые тенденции в тематике, новые чувства и настроения наиболее явственно и ощутительно проявились в творчестве С. В. Герасимова («Комсомолец» и «Крестьянин»), А. А. Лебедева-Шуйского («Пионерка» и «Комсомолка»), А. А. Осмеркина («Коммунистическое пополнение»), М. Ф. Шемякина («Рабфак»), Н. И. Шестакова («Крестьяне»), Г. В. Федорова («Праздничное гулянье»).

Эти первые опыты в области новой современной бытовой тематики явились знаменательными вехами становления нового советского реалистического искусства.

Итоги этого проявились много позднее, после 23 апреля 1932 года, когда генеральная линия нашего современного изобразительного искусства стала прямой и уверенной, и в дальнейшем смогла отразить все сложные и актуальные стороны и явления строящейся жизни нашего времени.

История возникновения и существования ОМХ — один из наглядных фактов, раскрывающих сложнейшие процессы художественной жизни: с одной стороны, распадения когда-то очень значительной, пользовавшейся известностью, благодаря одаренности многих из ее основателей, выставочной организации, а с другой — закономерного, определяемого временем, процесса видоизменения вкусов и взглядов ряда талантливых живописцев, не желавших противопоставить свое творчество требованиям жизни.

ОМХ — наглядный пример того, как настоящие, искренние художники-живописцы отдают на служение и потребу единственному законному хозяину, заказчику и потребителю — народу — свое искусство, труд и вдохновение.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ «4 ИСКУССТВА»

ДЕКЛАРАЦИЯ

Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы.

Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру.

Рост искусства и развитие его культуры находится в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам.

В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи.

О ЗАДАЧАХ ХУДОЖНИКА

Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму. Зритель чувствует утверждение художественной правды в том превращении, какое испытывают видимые формы, когда художник, взяв из жизни их живописное значение, строит новую форму — картину. Эта новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал — плоскость картины, цвет — краска, холст и т. д. Действие художественной формы на зрителя вытекает из природы данного рода искусства, его свойств, его стихии (в музыке — свое, в живописи — свое, в литературе — свое). Организация этих свойств и овладение материалом для этой цели — творчество художника.

Из Ежегодника литературы и искусства на 1929 г.
Изд. Комакадемии.

ЗАЯВЛЕНИЕ ГРУППЫ ХУДОЖНИКОВ ОБЩЕСТВА «4 ИСКУССТВА» IV-му ПЛЕНУМУ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА АХР

СССР вступил в период социализма. Наступление на капиталистические элементы, проводимое партией в борьбе на два фронта, вызвало неизбежное обострение класовой борьбы в стране, что повлекло за собой процессы классово-творческого размежевания и перевооружения на изофронте. Революционное попутничество в этих условиях должно окончательно уточнить

свои позиции. Создание ВАПХ как ведущей организации на фронте изоискусства и назревшая потребность в создании организации художников — союзников пролетариата — приводят нас к твердому решению принять активное участие в создании этой организации на основе Ассоциации художников революции с ее наиболее революционной активной частью, при условии решительного просмотра ее рядов как плацдарма для консолидации союзнических сил, под твердым руководством ее коммунистической фракции.

Полагая в основу своего творчества целостное мировоззрение рабочего класса и «понятное и понятое» массами реалистическое искусство, в различных формах его выражения, при безусловной свободе формального самоопределения, мы будем стремиться участвовать в строительстве социализма в нашей стране средствами изобразительного искусства.

Поэтому, покидая ряды своих обществ, мы выражаем свое желание пленуму Центрального совета АХР включить нас в ряды Ассоциации художников революции.

Истомин, С. Петров, Чернышев, В. Мидлер, А. Фонвизин, О. Герасимов, Чекмазов, Почиталов, Н. Максимов, В. Рындин, Садков, М. Родионов, Н. Шестаков, В. Григорьев.

«За пролетарское искусство»,
1931, № 5.

Ф. РОГИНСКАЯ

«4 ИСКУССТВА»

(Выставка в Историческом музее)

Общество художников «4 искусства» (живопись, графика, скульптура, архитектура) открывает своей выставкой осенний сезон. Центр тяжести выставки лежит, впрочем, в живописи и графике; скульптура и архитектура представлены количественно крайне незначительно.

Основное живописное ядро выставки составляют такие художники, как Павел Кузнецов, Петров-Водкин, Сарьян, Ульянов и некоторые другие. Наиболее полно представлен П. Кузнецов. Как и прежде, самое характерное в его творчестве — это ритм, ритмический строй композиции, овеянный духом томности. бессилия, налетом какой-то почти мистической усталости. Таковы его «Восточные мальчики», «Табачницы» и др. Приглушенный рассеянный свет и почти стандартный колорит его полотен вполне гармонируют с их основным тоном. Та же верность раз навсегда избранному колориту, то же ритмическое начало с печатью завороженности, только в более суровых и мужественных формах, свойственны и работам Петрова-Водкина («Четверо», «Матери»). В основных чертах творчество художника не изменилось за последние годы. Только «В Шувалове» вносит своеобразную струю. В ней неожиданно чувствуется вибрация света и воздуха, и по настроению и композиции она близка — странно сказать — Борисову-Мусатову («У водоема»). Несколько полотен Сарьяна дышат обычной для него пламенной декоративностью, не свободной, однако, от того же духа завороженности. Он же витает над работами Ульянова, давшего остро разрешенный «Портрет матери», Е. Бебутовой («Урожай») и т. д.

Остальные полотна как будто таят в себе отсвет этих настроений, придающий им блеклый, притушенный колорит (Львов), недостаточную полноту звучания («Поле» Егорова, совсем не плохой, в сущности, этюд).

На этом фоне неожиданно сильно воспринимаются этюды Истомина, крепкие и четкие (порой до резкости).

В графике, несомненно, центральное место принадлежит превосходным по тонкости и остроте замысла и выполнения книжным миниатюрам Фаворского (гравюра на дереве — «Домик в Коломне», «Мелочи» и др.).

Некоторые другие графики, представленные на выставке, являются его последователями, почти канонизировавшими его технические приемы, но не обладающими его художественными возможностями. Игн. Нивинский представлен на выставке количественно очень незначительно. Интересны акварельные портреты Остроумовой-Лебедевой (профессора Зеленко и других). Л. Бруни переживает сейчас период перелома. Наряду с несколькими мастерскими рисунками в старой изысканной манере, он дает ряд робких, почти ученических работ, пытающихся приблизиться к реализму. Трудно судить о дальнейших путях художника, но самое стремление разбить связывающую его творчество традицию, конечно, можно только приветствовать.

Относительно рисунков в целом общее впечатление довольно неутешительное. Они несут в себе мало индивидуальных особенностей и мало интересны по выбору и трактовке сюжетов. Лучше других рисунки Митурича, Мрачковского, С. Шор и некоторых других.

Если подойти к «4 искусствам» как к художественному объединению, его можно характеризовать как группировку, хотя и обладающую довольно высокой степенью художественной культуры, но стоящую где-то в стороне от современности, вне ее. Это определяется отнюдь не только по сюжетному признаку, т. е. по отсутствию связи в сюжетах с текущей жизнью, и не только по основному настроению, о котором говорилось выше, но даже и по формальным признакам, не содержащим в себе никаких видимых элементов, способных творчески взойти и творчески двигать объединение. Такая оторванность от действительности, такая законсервированность «4 искусства» является его наиболее уязвимым местом и внушает серьезные опасения за жизненность объединения.

«Правда», 6 ноября 1926 г.,
№ 257 (3486), стр. 8.

Е. БЕБУТОВА

П. КУЗНЕЦОВ

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ «4 ИСКУССТВА»

1923—1924 год знаменуется стремлением художников к организации своей творческой деятельности, к объединению на почве общности идей, взглядов и стремлений показать народу лучшее, что делается в искусстве. Возникает множество художественных группировок, наиболее устойчивыми из них оказались: АХРР, ОМХ, ОСТ и «4 искусства».

Общества эти развивали свою деятельность вплоть до создания единого творческого союза — Московского союза советских художников (МОСХ).

Поскольку здесь речь пойдет об обществе «4 искусства», то не лишне упомянуть тот факт, что процесс его создания был довольно сложным.

Художники собирались, бурно дебатировали, выясняя творческие вопросы, пока окончательно не оформились в довольно обширное объединение с большим количеством членов и экспонентов. Многие были озадачены названием общества, недоумевая, почему именно 4 искусства. Но дело заключалось в следующем: задачи объединения выходили за пределы простой художественно-выставочной организации. После победы Великой Октябрьской революции современность с ее грандиозными задачами всенародного просвещения и культуры естественно вызывала необходимость переоценить прошлое отношение к искусству как к изолированной части духовной жизни общества.

Необходимо было внедрить пластические искусства в жизнь, дать им возможность с пользой участвовать в общем строительстве, возвышая и облагораживая человека, доставляя ему радость эстетического восприятия окружающего. Для выполнения этой задачи нужен был, по нашему мнению, комплекс всех четырех видов пластических искусств: живописи, скульптуры, графики и архитектуры.

Можно указать на чрезвычайно интересные факты применения синтеза искусств в советское время.

Сюда относятся прежде всего работы И. С. Ефимова в Цхалтубо, где он обогатил парк своей пространственной скульптурой. Природа как бы проступала здесь сквозь линейные контуры оленей, сливаясь воедино с ними. В крымском доме Жуковского в Кекенеизе было осуществлено содружество строителя Сергеева и скульптора А. Т. Матвеева с мастерами монументальной росписи Павлом Кузнецовым и П. С. Уткиным.

Архитектор И. В. Жолтовский проектировал дом в Сочи в содружестве с монументальной росписью Павла Кузнецова.

Общество «4 искусства», начав свое формирование, включило в свой состав архитекторов, живописцев, скульпторов и графиков.

Из архитекторов вошли: И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, В. А. Щуко, А. И. Таманян, архитектор-оформитель Эль-Лисицкий.

Скульпторы: А. Т. Матвеев, В. И. Мухина, И. М. Чайков, И. С. Ефимов, Нисс-Гольдман, Столпникова, Л. К. Ивановский.

Живописцы: К. С. Петров-Водкин, М. С. Сарьян, А. Е. Карев, П. В. Кузнецов, Л. А. Бруни, Е. М. Бебутова, П. С. Уткин, Н. П. Ульянов, Аракельян, К. Н. Истомин, В. М. Мидлер, З. Я. Мостова, Н. Л. Симанович-Ефимова, А. С. Глаголева, Н. И. Симон, Давидович, Д. Н. Лопатников.

Графики: В. А. Фаворский, Н. П. Феофилактов, В. А. Милашевский. Н. А. Тырса, П. В. Митурич, Н. Н. Купреянов, Сарра Шор, В. Г. Бехтеев, П. Я. Павлинов, А. П. Остроумова-Лебедева, А. П. Могилевский, Игнатий Нивинский, П. И. Нерадовский, А. И. Кравченко, П. И. Львов, М. М. Аксельрод, М. Е. Горшман.

На состоявшемся первом организационном собрании утвержден был список членов общества, избран председателем Павел Кузнецов.

Вскоре решено было подготовить первую художественную выставку.

Жюри по принятию произведений на выставку не носило жесткого характера «за закрытыми дверями», скорее было типа дружеских советов. Каждый выслушивал мнение своих товарищей и высказывался сам о задачах своих работ.

Такая форма считалась обществом наиболее целесообразной и демократичной. Она больше способствовала росту художников, принимая также во внимание, что молодежь имела широкий доступ на выставку в качестве экспонентов, а со временем избиралась и в члены.

Собрания общества устраивались поочередно в мастерских кого-либо из художников, так как не было постоянного помещения для заседаний. Обсуждались вопросы жизни общества и вопросы искусства, просматрива-

лись журналы и художественные издания по всем отраслям творчества и промышленности. Молодежь ревностно посещала и любила общие собрания. Тем более, что на этих вечерах часто исполнялись музыкальные произведения и устраивались литературные чтения, знакомство с нашими писателями и поэтами расширяло кругозор.

Когда вопрос о первой выставке стал постепенно выясняться относительно количества и качества произведений, возникли серьезные затруднения с помещением и финансированием этого мероприятия. Решено было обратиться к Народному Комиссару просвещения Анатолию Васильевичу Луначарскому. Его подробно ознакомили с задачами общества «4 искусства». Мысль о выставке ему очень понравилась, и было решено содействовать осуществлению этого начинания.

Отпущены были средства, и Академия художественных наук взяла на себя организацию первой выставки.

Музеем изящных искусств (ныне музей им. Пушкина) были предоставлены два больших нижних зала (где теперь размещена французская живопись XX века).

Быстро были отпечатаны каталоги, афиши и пригласительные билеты, развешены картины, расставлена скульптура, и в воскресенье Анатолий Васильевич торжественно открыл выставку своей речью. Играл квартет им. Страдивариуса, и публика горячо приветствовала открытие общества «4 искусства».

Музыка стала как бы пятым искусством в комплексе «4-х искусств». Музыка как искусство наиболее эмоциональное, обращающееся непосредственно к нашим внутренним чувствам, одухотворяет восприятие зрительных пластических произведений, выявляет их сокровенную сущность, дает им как бы вторую жизнь. По определению Бетховена, она «высекает огонь из души человека».

Такой синтез, конечно, чрезвычайно благожелателен. Исходя из этого и в дальнейшем на выставках «4 искусства» музыка играла большую роль. По воскресеньям, когда бывало значительное скопление народа, нами приглашались для этой цели наши друзья: певцы, музыканты и струнные оркестры. Выступали также исполнители песен народов СССР, как Ирма Яунзем и А. Л. Доливо-Соботницкий.

Вторая выставка общества «4 искусства» состоялась в помещении Исторического музея в верхних залах. Публика, уже знакомая с этой художественной организацией, ждала и усердно посещала выставку.

По воскресеньям посетители даже стояли в очереди на улице. Общество имело уже свою марку, сделанную по эскизу А. И. Кравченко, и вышитый стяг, выполненный силами молодых художников по эскизу Е. М. Бебутовой и вывешиваемый на улице у входа на выставку.

Третья выставка открылась на Моховой, в актовом зале Московского Государственного университета, неизменно пополняемая новыми экспонатами.

Наконец, было решено из трех состоявшихся в Москве выставок собрать все лучшее для показа в Ленинграде, пополнив экспозицию новыми произведениями ленинградских художников.

Списались с Русским музеем, директор П. И. Нерадовский охотно предоставил под выставку нижние залы музея.

Таким образом, четвертая выставка общества «4 искусства» состоялась весной 1928 года.

После ее вернисажа в «Красной газете» появилась статья критика Гросс, где отмечалось: «В застоявшейся атмосфере ленинградской художественной жизни подул свежий ветер. В залах Русского музея открылась выставка общества «4 искусства», занимающего видное место как по широте своего

диапазона, так и по значительности входящих в него художников, дающих этому обществу ясно выраженное лицо».

Члены общества «4 искусства» создали ряд характерных произведений эпохи. Из архитекторов А. В. Щусев осуществил монументальное сооружение Ленинского мавзолея, найдя новые формы, соответствующие данной идее. В. А. Щуко создал библиотеку им. В. И. Ленина. Скульптор А. Т. Матвеев дал значительное произведение — трехфигурную группу «Октябрь», являющуюся как бы гимном Великой Октябрьской революции. Живописцы написали ряд произведений на современные темы. Среди них — «Смерть комиссара» и «1-е Мая» К. С. Петрова-Водкина; «Ферганские партизаны» и «Праздник революции в Самарканде» Павла Кузнецова; «Молотьба» Л. А. Бруни. В графике также сделано много по современным темам: художниками В. А. Фаворским, А. И. Кравченко, И. Нивинским, Н. И. Павлиновым.

Кроме того, члены общества участвовали во всех государственных мероприятиях: командировках на заводы, фабрики, колхозы, создавали росписи на международных выставках и т. п.

Таким образом мы видим, что в обществе «4 искусства» объединились серьезные творческие силы. Многие из поименованных выше художников заняли в дальнейшем достойное место среди мастеров советского реалистического искусства.

Примечание. Как известно, ряд художников, подвергшихся критике в статье Ф. С. Рогинской, в дальнейшем, преодолев противоречия своего творчества, стал на последовательно реалистические позиции. Такие художники, как В. Мухина, М. Сарьян, В. Фаворский и др. заслуженно пользуются славой выдающихся мастеров искусства социалистического реализма.

Из статьи Е. М. Бебутовой и П. В. Кузнецова, написанной в 1961 г., видно, как еще в начале 20-х годов в творчестве этих художников под воздействием советской действительности зарождались и получали свое развитие реалистические тенденции. — *ред*

ОБЩЕСТВО РУССКИХ СКУЛЬПТОРОВ

ОТЧЕТ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРСа за 1926/27 гг.

Прошел первый год официального существования первого русского Общества скульпторов. Фактически Общество существует два года.

Прежде чем перейти к изложению самого отчета, не лишним будет сказать несколько слов о целях и задачах Общества, как они определились и выяснились за этот период. Это нам необходимо сделать не только для нас самих, чтобы наша общая работа координировалась ясно опознанными целями, была наиболее продуктивной, но для того, чтобы сообразно с этими целями наше Общество заняло то или иное место среди других художественных организаций. Ибо до сего времени не было четко установлено, является ли наше Общество чисто цеховой организацией или же оно преследует какие-либо особые художественно-идеологические задачи.

Если мы обратимся к истории возникновения нашего Общества и его уставу, то мы увидим, что вначале эти цели не были достаточно отчетливо осознаны.

Как вы знаете, первым толчком к созданию его послужил опыт устройства на выставке ОБИС специально скульптурного отдела. Основной инициативной ячейкой ОРСа явилась именно та группа, которая принимала ближайшее участие в создании этого опыта, а именно Рахманов, Фрих-Хар, Рындзюнская, Сандомирская, Златовратский и др. Оказавшийся удачным опыт показал, что пришло время для скульптуры зажить самостоятельной жизнью. Стало ясным, что она вполне догнала свою старшую сестру — живопись, у которой она до сего времени была на втором месте (а в настоящее время мы видим, что младшая сестра уже опередила старшую). Итак, вот первая и основная цель, которая стояла перед инициативной группой ОРСа: укрепить за скульптурой ее самостоятельное положение среди других рядов изоискусства. Для этого необходимо было, во-первых, объединить всех скульпторов, занимающихся скульптурой как искусством, ставивших себе серьезные художественные задачи, выделив их из той массы скульпторов-халтурщиков, которые начали вырастать на оживившемся спросе государства на монументальную пропаганду. Во-вторых, приступить к устройству самостоятельных скульптурных выставок, которые бы показали широким массам все творческие достижения современных скульпторов, к какому бы направлению они ни принадлежали. Наоборот, путем объединения всех направлений на одной выставке стремиться определить различные воздействия на массу, их жизненную мощность и сравнительную созвучность запросам настоящего времени.

Таким образом, намечалась та основная цель, которая только теперь встает перед нами во всем объеме и глубине, и эта цель — создание нового монументального стиля в скульптуре.

Эта цель и возможность ее достижения уже ясно обозначились на второй выставке ОРСа. Сравнивая ее с первой, которая явилась лишь показателем разрозненных устремлений скульпторов предшествующего периода, мы ясно почувствовали какой-то определенный сдвиг у всех скульпторов с тех различных, иногда противоположных позиций, на которых они стояли, в одну сторону, в каком-то еще трудно уяснимом, но ясно чувствуемом направлении к определенной, но еще невидимой цели, долженствующей все

различные изменения наших направлений слить в один общий поток нового стиля

Какой это будет стиль, монументально-реалистический или какой другой, об этом пусть гадают критики и теоретики, это для нас не важно, наши искренние и совместные усилия — выявить в художественных образах смысл современности, выявить его, если в самой современности окажется для этого достаточно плодотворных и своеобразных предпосылок.

Теперь перейдем к самому докладу, т. е. к тому, что же сделало наше молодое Общество за этот двухлетний промежуток своего существования.

7 октября 1925 г. состоялось первое заседание членов-учредителей, на котором было постановлено учредить московское Общество скульпторов, которое на следующем собрании было переименовано в Общество русских скульпторов, утвержден составленный инициативной группой устав и избрана для проведения устава организационная группа в составе: Рахманова, Златовратского и Фрих-Хара.

Устав Общества был утвержден начальником Главнауки Наркомпроса Петровым 20 января 1926 г. и направлен на регистрацию в Наркомвнудел, где был утвержден лишь 11 февраля 1927 г., а зарегистрирован в Центр. Адм. упр. 2 декабря 1927 г. и выдан на руки Обществу.

Несмотря на столь длительную процедуру регистрирования устава, происшедшую не по вине Общества, оно начало функционировать со дня утверждения его Главнаукой.

17 января 1926 г. состоялось второе собрание учредителей, на котором были отмечены и приняты в члены Общества следующие лица: Чайков, Гольдина, Крандиевская, Эрьзя, Мухина и Кепинов; избрана временная комиссия по устройству выставки в составе: Домогацкого, Чайкова и Златовратского и сделаны попытки наметить состав правления Общества.

5 марта было заслушано предложение Главнаукой положения о 1-й выставке современной скульптуры и избран Выставочный комитет в составе: Ватагина, Ефимова, Златовратского и Чайкова.

«28 марта 1926 г. отмечено в московской художественной жизни выдающимся явлением. В этот день в залах Русского исторического музея открыта выставка современной скульптуры».

На выставке приняло участие 29 скульпторов, из них 14 членов-учредителей Общества, 7 приглашенных и 8 экспонентов.

Всего было выставлено 149 экспонатов.

В том числе:

Мрамора	20
Дерева	43
Бронзы	11
Фарфоро-фаянса	10
Гипса	58
Миниатюр	17
Итого	159

С выставки для музейного фонда было приобретено Главнаукой 12 вещей на сумму около 3000 руб. Выставка пользовалась определенным успехом, отзывы о ней были помещены почти во всех повременных изданиях Москвы и многих провинциальных.

После окончания выставки выборы правления и общее конструирование Общества были отложены до осени. Для исполнения же текущих дел на остающийся период была избрана тройка в лице: Домогацкого, Златовратского и Рахманова.

За это время тройкой был возбужден перед Главнаукой ряд ходатайств: 1) о выдаче Обществу субсидии, которая и была назначена Обществу в сумме 5540 руб. в год; 2) об ассигновании Обществу сумм для авансирова-

ния работ скульпторов, в котором было отказано за неимением средств в распоряжении Главнауки; 3) об устройстве 2-й выставки скульптуры и др.

С 6 октября 1926 г. началось организование жизни Общества. В этот день были доизбраны новые члены Общества. Были приняты:

В действительные члены: Матвеев, Элонен, Цаплин, Лебедева, Шишкина и Вайнер.

В кандидаты: Никифорова, Муромцева, Фишер и Прохоров.

В члены-сотрудники: Бакушинский, Терновец и Райхенштейн.

Правление было сконструировано на следующем собрании 16 октября, в следующем составе:

Председатель Домогацкий,

Зам. председателя Ефимов.

Секретарь Златовратский.

Казначей Рахманов.

Члены правления: Орановский, Чайков, Кепинов.

Кандидаты: Ватагин, Мухина и Булаковский.

Ревизионная комиссия: Рындзюнская, Крандиевская и Фрих-Хар.

Кандидатом Страховская.

Следующие два заседания были посвящены докладам: Б. И. Терновца «О современной скульптуре на Западе» и К. С. Мельникова «О сотрудничестве скульпторов и архитекторов в современном строительстве».

На последующих собраниях дебатировался вопрос об участии членов ОРСа в правлениях других Обществ и на других выставках, по которому принято решение, что таковое участие допускается только с разрешения правления ОРСа.

2 марта 1927 г. было приступлено к организации второй выставки ОРСа; в этот день было принято положение об этой выставке. Новые, сравнительно с предыдущей выставкой, были предложены издания иллюстрированного каталога и устройства двух вернисажей. Ни то, ни другое не было осуществлено за недостатком денег и поэтому крайней экономии в издержках Главнауки.

Выставочный комитет был избран в составе: Ефимова, Домогацкого, Ватагина, и Златовратского и кандидата Мухиной:

Вторая выставка прошла с бóльшим моральным успехом, нежели первая, по причинам, мною уже сказанным вначале.

В ней принимали участие 22 члена ОРСа и 10 экспонентов. Всего было выставлено 125 экспонатов, из них:

Мрамора	10, на 50% менее прошлой.
Дерева	25, на 45% меньше предыдущей.
Бронзы	16, на 30% больше.
Фарфоро-фаянса	3.
Цемента	5.
Гипса	61.

Проданы были в Третьяковскую галерею вещи: Ватагина, Домогацкого, Ефимова, Златовратского, Королева, Рахманова.

Для Совнаркомовской комиссии: Домогацкого, Королева, Фрих-Хара и Шадра.

Для музейного фонда: Булаковского, Ефимова, Рахманова, Сандомирской.

В материальном смысле выставка, как и предыдущая, дала дефицит около 1000 р. О выставке были напечатаны статьи: Тугендхольда,

Арановича, Бакушинского, Федорова-Давыдова, Хвойника и др.

Бакушинским были сделаны доклады в ГАХНе как о первой, так и о второй выставке.

После выставок общих собраний в течение лета не было.

В это время правлением была подана мотивированная записка в Совнаркомовскую комиссию о привлечении к заказам большого количества скульпторов. Из состава Общества к заказам привлечено 17 человек.

Велись переговоры с Реввоенсоветом о заказе к юбилею Красной Армии, не давшие никаких результатов.

Подано в Главнауку заявление о лицензиях на заграничные инструменты для скульптуры и ходатайство об охране бывшей мастерской Пожильцова и др.

В течение этого года ОРС в лице президиума принимал участие в совещаниях под председательством А. В. Луначарского об улучшении материального положения художников и об организации Федерации художественных обществ

В конце лета Общество понесло большую потерю: скончалась Анна Семеновна Голубкина. Обществом был командирован представитель Златовратский для возложения венка на гроб покойной. Кроме того, 16 сентября было созвано общее собрание, посвященное памяти покойного скульптора, и приняты шаги к созданию Комитета по увековечению памяти А. С. Голубкиной. В инициативную группу вошли Сандомирская, Рындзюнская, Рахманов и Златовратский.

Секретарь *Златовратский*.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 327—332.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ им. А. И. КУИНДЖИ

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ им. А. И. КУИНДЖИ

Основа нашего искусства — красота и правда; их мы выражаем простым и ясным языком, понятным широким массам.

Из каталога отчетной выставки
в Доме культуры. Л., 1928—1929 гг.

Примечание. Общество художников имени Куинджи возникло в 1910 году, возобновило свою деятельность в 1926 году. Членами общества были ленинградские художники: М. Авилов, А. Белый, В. Кузнецов, М. Платунов и другие.

ОТЧЕТ О ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБЩЕСТВА им. КУИНДЖИ за 1924 год

(Выдержки из отчета)

Общество имени А. И. Куинджи в истекшую 15-летнюю годовщину своего существования в своей деятельности по-прежнему ставило своей задачей и выполняло ее — объединение членов в культурной жизни научно-художественных интересов: от интимных собеседований, от занятий в библиотеке до научных докладов по искусству и до показательных художественно-музыкальных вечеров в области музыки.

Постоянное общение членов общества в стенах своего помещения, где в интимных собеседованиях формируется и создается общественное мнение по вопросам искусства. Общество всегда считало одной из существеннейших своих функций — поддержание посещаемости, для чего установлены два дня в неделю, причем средняя посещаемость их выражается в 25—30 человек.

Занятия в библиотеке по-прежнему дают возможность желающим пополнить свои знания по искусству, совершенствуя их благодаря большому и умелому подбору специальной литературы. Систематический просмотр художественных изданий организован в дни обычных посещений членами Общества.

Для поднятия квалификации членов Общества как работников изобразительного искусства организованы занятия рисованием, исходной точкой коих является рисование портретов артистически-художественных и общественных деятелей. Этим путем Общество надеется, помимо повышения квалификации, создать ценные документы современности путем выявления галереи современников.

Считаясь с необходимостью обоснования теоретического подхода к искусству, теоретического обоснования изобразительного искусства как фактора культурно-общественного значения, Общество ставило и ставит более или менее систематические доклады и лекции по искусству.

В данном вопросе работает комиссия по культурно-просветительной линии в лице трех человек во главе с т. Чахровым. К детали данных докла-

дов и лекций нужно отнести завязывающийся круг посещаемости молодых художников — учащихся Государственного художественно-промышленного техникума.

Данной комиссией за истекший год поставлен ряд докладов, ряд музыкальных вечеров, а именно: докладов и лекций — 27, художественно-музыкальных вечеров — 31, из них 2 показательных.

Одною из главнейших культурно-просветительных работ, проделанной за истекший год, нужно отнести подготовительную работу по открытию выставки произведений А. И. Куинджи и других художников. Систематизация, распределение и развеска картин произведены на 9/10 всей работы. Открытие выставки предполагается в ближайшие дни, а именно в феврале, в день памяти А. И. Куинджи.

Таким образом, одна из самых основных задач Общества — дать возможность широким массам ознакомиться с произведениями А. И. Куинджи и их значением для искусства — в истекшем году вполне проработана и в 1925 году будет осуществлена практически.

Что касается одной из существеннейших сторон жизни Общества и именно его выставочной деятельности, то здесь нужно сказать, что по-прежнему общество располагает главной массой активных в этом случае работников и, если оно не устроило в текущем году выставки под флагом своего общества, то только потому, что его члены, состоя в то же время членами выставочных организаций: «Товарищества», «Шестнадцати», «Передвижников», осуществляли свой гражданский долг по этой линии на выставках указанных организаций. В частности, Общество имени Куинджи работами своих членов участвовало и в данное время участвует на московской выставке, организованной АХРР.

ЦГИАЛ. Архив общества им. Куинджи, ф. 791, оп. 1, ед. хр. 3. Материалы по истории Общества, л. 110.

ПИСЬМО И. Е. РЕПИНУ

Июнь 1925 г.

Дорогой Илья Ефимович!

Мы, члены Общества им. А. И. Куинджи, посетив в полном своем составе юбилейную Вашего имени выставку, восхищенные величием Ваших творений, шлем Вам свой восторг и преклонение как своему неизменному и великому учителю, ведущему за собой целый ряд поколений.

Глубина мысли и замысла, смелость композиции и совершенство техники, не знающей препятствий, ставят Вас в разряд членов человечества, знаменующих целые эпохи.

Мы счастливы сознанием, что являемся не только Вашими современниками, но имеем Ваше дорогое имя среди почетных наших членов.

Верим и надеемся, что в ближайшем будущем встретим Вас в нашей семье и лично поблагодарим Вас за все Ваши неизмеримые труды на ниве дорогого нам искусства.

ЦГИАЛ. Архив Общества им. Куинджи, ф. 791, оп. 1, д. 5, л. 114.

16. Зак. 140.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ им. И. Е. РЕПИНА

А. ГРИГОРЬЕВ-МАРИ

ИЗ КАТАЛОГА 2-й ВЫСТАВКИ ОБЩЕСТВА им. И. Е. РЕПИНА

В повестку дня государственной и общественной жизни поставлен вопрос о культурной революции. Работники культурного фронта переживают знаменательные дни. Та часть работников указанного фронта, которые именуются художниками, делает экскурсы в культурные достижения изоискусства прошлого, подводит итоги этим достижениям, синтезирует их, откидывая все то, что неприемлемо в качестве «строительного материала» в изоискусстве начавшейся эпохи социалистического строительства.

Правда, мы слышим много слов, может быть, прекрасных слов, об искусстве, но не видим прекрасного искусства.

Объективные условия революционного времени, благодаря чему мы наблюдаем отсутствие достаточного и серьезного внимания к искусству со стороны государства и общества, стали общепризнанными. Но это относится к начальной стадии революции — к ее первому десятилетию. Во второй стадии революционного действия мы приступаем к социалистическому культурному строительству. К. Маркс говорит, что эпоха диктатуры пролетариата не есть еще эпоха новой культуры, что мы должны прежде всего усвоить культурные достижения прошлых эпох и через них проложить дорогу к новой культуре.

В период усвоения достижений прошлого изоискусства, когда перед нами проходит вереница школ и имен, имя Репина, его искусство должно иметь одно из первых мест, на нем должно быть сосредоточено особенное внимание. Уметь выявлять общественно необходимое содержание в произведениях искусства, создавать через радость искусства убедительное утверждение лучшего бытия человечества, творить произведение, где содержание диктует форму, а не наоборот, где форма и способ выражения создают радость и способность жить, есть удел немногих художников, к каковым мы относим имя и искусство Репина.

Как нельзя вовремя, именно сейчас — в период культурной революции в Стране Советов, поднято знамя, на котором начертано имя величайшего художника И. Е. Репина. Социалистическое строительство вбирает в себя все лучшие достижения прошлого, оно не мирится с культивированием однобокости и односторонности. В социалистическом строительстве не может быть преклонений перед односторонними, узкими, хотя бы и очень ценными исканиями в культуре прошлого. Искусство Репина есть искусство синтетическое, многогранное. В него впитались лучшие достижения прошлого изоискусства. Имя ему — репинизм. Пожелаем объединению, взявшему тяжелое, но величественное знамя, твердой поступью идти вперед по избранному пути. Путь Репина — путь верный, незаметаемый.

Москва, 1927 г.

Примечание. Общество художников имени И. Е. Репина было создано в 1924 году в связи с восьмидесятилетием со дня рождения великого художника. Видными членами общества и участниками его выставок были И. Грабарь, В. Мешков, И. Бродский, Ф. Малявин, А. Григорьев, Щербиновский и другие.

ОБЪЕДИНЕНИЕ «ОКТЯБРЬ»

ДЕКЛАРАЦИЯ

В настоящее время все виды искусства должны определить свое место на фронте социалистической культурной революции.

Мы глубоко убеждены, что пространственные искусства (архитектура, живопись, скульптура, графика, индустриальные искусства, фотография, кинематография и т. д.) только тогда могут выйти из того кризиса, в котором они находятся, когда будут подчинены задаче обслуживания конкретных потребностей пролетариата как гегемона, ведущего за собой крестьянство и отсталые народности.

Сознательно участвуя в идеологической классовой борьбе пролетариата против враждебных ему сил и за сближение крестьянства и национальностей с пролетариатом, пространственные искусства должны обслуживать пролетариат и идущие за ним массы трудящихся в двух нераздельно связанных между собою областях:

в области идеологической пропаганды (через картины, фрески, полиграфию, скульптуру, фото, кино и т. д.);

в области производства и непосредственной организации коллективного быта (через архитектуру, индустриальные искусства, оформление массовых празднеств и т. д.).

Центральной задачей такого художественного обслуживания потребностей пролетарской революции является поднятие идеологического культурно-бытового уровня отсталых слоев рабочего класса и находящихся под чуждым классовым влиянием трудящихся до уровня передового революционного индустриального пролетариата, сознательно строящего социалистическое хозяйство и культуру на основах организованности, плановости и высокой индустриальной техники.

Эти принципы уже положены в основу всего общественно-экономического строительства нашего государства, а лишь искусство до сих пор отставало в этом отношении благодаря сохранившимся в нем узко профессиональным ремесленно-цеховым традициям. Актуальнейшей задачей сегодняшнего дня является устранение этой диспропорции между развитием искусства и социально-экономическим развитием нашей страны.

Перед художниками, сознающими полностью эти принципы, стоят следующие непосредственные задачи:

1. Художник эпохи пролетарской диктатуры рассматривает себя не как одинокого артиста, пассивно отображающего действительность, а как активного борца на идеологическом фронте пролетарской революции, который своей работой организует психику масс и способствует оформлению нового быта. Эта установка заставляет его постоянно работать над самим собой, чтобы быть на высоте идеологического уровня революционного пролетарского авангарда.

2. Он должен подвергнуть критическому осмотру все формально-технические достижения искусства прошлого. Особенно важными для пролетарского искусства являются достижения последних десятков лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты. Начинающийся в этот период процесс проникновения творчества неосознанных художниками диалектических и материалистических методов, а также методов машинной и лабораторной научной техники дал многое, что может и должно послужить материалом для развития пролетарского искусства. Однако основной задачей пролетарского художника является не эклектическое собирание старых приемов ради их самих, а создание при их помощи, на новой технической основе, новых типов и нового стиля пространственных искусств.

3. Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых коллективных форм новой жизни. При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно-созерцательный, статический, натуралистический реализм, бесплодно копирующий действительность, прикрашивающий, канонизирующий старый быт, связывающий энергию и расслабляющий волю культуры неокрепшего пролетариата.

Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планово раскрывающий перспективы жизни, реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства. Но мы отвергаем одновременно эстетический абстрактный индустриализм и голый техницизм, выдающий себя за революционное искусство. Мы подчеркиваем, что для творческого воздействия искусства на жизнь должны быть использованы все средства выражения и оформления, с наибольшей силой организующие сознание и эмоционально-волевую сферу пролетариата и идущих за ним трудящихся масс. В этих же целях должна быть установлена органическая кооперация всех видов пространственных искусств.

4. Пролетарское искусство должно изжить индивидуалистические и рыночные отношения, господствующие в искусстве до настоящего дня. Отвергая установившиеся в последнее время бюрократические понятия «социального заказа», мы ищем общественный заказ со стороны коллективов потребителей, заказывающих художественные произведения для конкретных целей и коллективно участвующих в подготовке вещей. При этом увеличивается удельный вес в жизни искусства индустриальных искусств, дающих при коллективном производстве и потреблении длительно воздействующий эффект.

5. Для достижения максимальных результатов мы стараемся сосредоточить свои усилия на следующих ударных пунктах:

а) на плановом строительстве, проблеме нового жилища, общественного здания и т. д.;

б) на художественном оформлении предметов массового потребления, изготовляемых промышленностью;

в) на художественном оформлении центров нового коллективного быта: рабочего клуба, избы-читальни, столовых, чайных и т. д.;

г) на организации массовых праздников;

д) на художественном образовании.

Мы твердо убеждены, что намеченные нами пути могут вызвать бурный

рост творческих сил в широких массах. Мы поддерживаем этот рост творческих стремлений масс, так как знаем, что основной процесс развития пространственного искусства СССР идет по линии смыкания самодеятельного искусства пролетарских художественных кружков и рабочих клубов и крестьянского самодеятельного искусства с высококвалифицированным профессиональным искусством, стоящим на уровне художественной техники индустриальной эпохи.

Идя по этим путям, пролетарское искусство оставляет позади лозунг переходного периода «искусство в массы» и подготовляет почву для искусства масс.

Признавая организованность, планомерность и коллективизм основными принципами нового хозяйственного и культурного строительства в стране пролетарской диктатуры, объединение «Октябрь» устанавливает определенную трудовую дисциплину, которая связывает членов объединения на основе вышеизложенных принципов, подлежащих более глубокой разработке в дальнейшей творческой идеологической и общественной работе объединения.

Выступая с настоящей декларацией, мы отмежевываемся от всех ныне существующих художественных группировок, действующих в области пространственных искусств. Мы готовы сотрудничать с некоторыми из них на почве фактического признания основных принципов нашей платформы. Мы приветствуем идею Федерации художественных обществ и будем поддерживать всякие серьезные организационные шаги в этом направлении.

Мы начинаем работать в переходное для развития пространственных искусств СССР время. Естественный процесс художественно-идеологического самоопределения основных действующих в современном советском искусстве сил тормозится рядом нездоровых явлений. Мы считаем своим долгом заявить, что мы отвергаем систему персонального и группового меценатства и покровительства отдельным художественным течениям и отдельным художникам, которое стало прочным бытовым явлением, мешающим органическому росту советского искусства и развращающим художников. Мы всецело стоим за неограниченное здоровое соревнование художественных направлений и школ на почве мастерства, повышения качества художественной и идеологической продукции и стилевых исканий. Но мы отвергаем нездоровую конкуренцию между художественными группировками на почве изыскания заказов и покровительства влиятельных лиц и учреждений.

Мы отвергаем всякую претензию на идеологическую монополию и преимущественное представительство художественных интересов рабоче-крестьянских масс за каким бы то ни было объединением художников. Мы отвергаем систему искусственно созданного привилегированного (морального и материального) положения для одной из художественных группировок в ущерб другим объединениям и группировкам, как противоречащую в корне основам художественной политики партии и государства. Мы отвергаем спекуляцию на «социальный заказ», происходящую под маской революционного сюжета и бытового реализма и заменяющего серьезную работу над оформлением революционного миросозерцания и мироощущения упрощенным овладением наспех придуманной революционной темы. Мы против диктатуры мещанских элементов в советском пространственном искусстве и за культурную зрелость, художественное мастерство и идеологическую выдержанность поднимающихся и быстро крепнущих новых пролетарских художников.

Художественно передовые, активные и заинтересованные в искусстве слои пролетариата вырастают на наших глазах.

Массовое самодеятельное искусство вовлекает в художественную работу необозримые массы. Эта работа связана с классовой борьбой, с развитием промышленности и преобразованием быта. Эта работа требует искренности,

квалификации, культурной зрелости, революционной сознательности. Этой работе мы посвятим все наши силы.

В состав членов-учредителей входят следующие художники-производственники, искусствоведы и критики:

Алексеев А., Веснин А. А., Веснин В. А., Вейс Е. Г., Алексей Ган, Гинзбург М. Я., Гутнов А. И., Дамский А. И., Дейнека А., Доброковский, Елкин В., Ирбит П. Я., Клуцис, Крейчик, Курелла А. И., Лапин, Máца И. Л., Михайлов А. И., Моор Д., Новицкий П. И., Острецов А. Я., Диего Ривера, Седельников Н., Сенькин, Спиров, Талакцев Н. Г., Телингатер С. Б., Тоот В., Бела Уитц, Фрейберг, Шуб Э., Шнейдер Н. С., Эйзенштейн.

1928.

Из сборника «Классовая борьба на фронте пространственных искусств». Сборник статей объединения «Октябрь».

«ОКТЯБРЬ» ПРИЗНАЕТ СВОИ ОШИБКИ

Заявление в бюро фракции ВКП(б) РАПХ

По поручению фракции ВКП(б) и ВЛКСМ объединение «Октябрь» еще раз заявляет, что принципиальной основой для сговора пролетарских художников мы считаем документ, выпущенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС и принятый учредительным собранием АПХ. Политические, художественно-идеологические и творческие позиции этого документа мы считаем в основном правильными и к ним присоединяемся. Тем самым мы считаем оценку этого документа, содержащуюся в декларации «Октября» («Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств»), в общей своей части неправильной.

Мы считаем, что между РАПХ и «Октябрем» нет разногласий по основным художественно-политическим и художественно-творческим вопросам.

I. Снимаем разногласие по вопросу о культурном наследстве. Пролетариат полностью принимает все наследие, оставленное ему предыдущими классовыми культурами, критически отбирает все те элементы, которые ему наиболее нужны и наиболее ценны для построения своей классовой и коммунистической бесклассовой культуры, и творчески их перерабатывает. Мы только подчеркиваем мысль о необходимости критического отбора и классовой творческой переработки.

II. Снимаем разногласие по вопросу о станковом искусстве и станковой живописной картине. Все неточные и двусмысленные формулировки отдельных членов «Октября», а также и неясные формулировки декларации «Октября» мы считаем ошибочными. Станковое искусство может и должно быть полностью использовано в идеологических интересах пролетарской революции. Мы возражаем только против утверждения ведущей роли станковой живописи, против практики самодовлеющего станковизма, против рассмотрения и оценки всех явлений пространственных искусств с точки зрения живописного станковизма.

III. Снимаем разногласие по вопросу о специфике искусства, об изобразительности в пространственном искус-

стве, о художественном образе. Искусство является методом образного познания действительности, самым могущественным средством идеологического воздействия.

IV. Снимаем разногласие по вопросу о конструктивизме, художественную систему которого мы не считаем наиболее близкой к художественной культуре пролетариата. По отношению к конструктивизму должен быть применен тот же метод пролетарской критики и пролетарского отбора, как и к другим художественным системам, выработанным буржуазной культурой. Усвоение конструктивистического стиля молодыми пролетарскими художниками мы считаем наибольшей идеологической опасностью в настоящий период обостренной идеологической классовой борьбы на фронте пространственных искусств.

V. Снимаем разногласие по вопросу о ведущей роли архитектуры при формировании пролетарского художественного стиля в эпоху пролетарской революции. Гегемония принадлежит не какому-либо одному виду искусства, а пролетарской идеологии. Подобное утверждение не исключает необходимости выдвижения на первый план того или иного вида пространственных искусств или того или иного художественного жанра, в зависимости от конкретных идеологических потребностей и культурно-бытовых нужд рабочего класса в данный момент.

VI. Мы считаем, что у нас нет в основном разногласий по вопросу о самодеятельном искусстве и о производственных искусствах. «Октябрь» никогда не делал заявлений о ведущей роли самодеятельного искусства при формировании пролетарского художественного стиля. Мы считаем грубейшей политической ошибкой недооценку в этом процессе роли массового самодеятельного искусства. Вопрос идет только о понимании правильного соотношения между профессиональным и самодеятельным искусством пролетариата, о взаимодействии и взаимопроникновении этих двух потоков единого пролетарского искусства. Заявление и формулировки о наличии двух художественных методов у самодеятельного и профессионального искусства признаем ошибочными.

Метод один — пролетарский метод познания и воспроизведения действительности: метод диалектического материализма. Метод работы с художниками-профессионалами и художниками массового искусства, производственные задачи, стоящие перед этими двумя отрядами единого пролетарского искусства, имеют свои специфические особенности, и это нужно ясно понять и учесть.

VII. То же относится к производственным искусствам: недооценивать их роль в период реализации лозунга «догнать и перегнать в технико-экономическом отношении капиталистические страны», в период борьбы за техническое качество продукции, в период социалистической реорганизации быта трудящихся масс, в период реорганизации городского хозяйства СССР — значит совершать крупнейшую политическую ошибку. Необходимо понять и учесть специфические задачи, которые стоят перед производственными искусствами. Грубейшей ошибкой лефовского мелкобуржуазного характера является смешение функции идеологического и эмоционального воздействия, которые несет образная выразительная форма вещи с утилитарно-бытовыми функциями, вещи, лишенной такой формы. Мы часто не делаем разницы между вещью как произведением искусства (содержащей образ) и вещью как предметом быта. Мы совершенно четко осознаем эту свою ошибку. Мы также глубоко и ясно видим ошибку в творческой практике АХР, сводящуюся к механическому применению средств живописи и графики к предметам массового фабричного производства, выражающуюся в грубейшей тенденции прикладничества. Обе эти ошибки должны быть

осознаны и вытравлены из творческой практики пролетарского искусства.

Мы совершенно ясно сознаем свои ошибки, сформулированные в нашей декларации и в настоящем документе (по вопросу о спецификуме искусства, о ведущей роли отдельных искусств, о примиренчестве к конструктивизму, об отношении к буржуазному искусству последних десятилетий, тактические ошибки по работе с попутчиками и по отношению к творческому документу фракции АХР).

Мы будем решительно бороться со всеми этими ошибками с искренностью и беззаветностью большевиков и комсомольцев. Но мы не считаем ошибочным весь путь развития «Октября» и всю его творческую практику. Мы отказываемся и осуждаем свои ошибки, но мы не отказываемся от своей творческой физиономии и своих творческих позиций, соответствующих идеологическим, культурным и бытовым интересам рабочего класса. Заслуга «Октября» заключается в выдвижении роли массовых видов пространственных искусств (массовая полиграфическая художественная продукция, оформление массовых празднеств и политкампаний), в решительной борьбе с остатками, рецидивами импрессионизма и сезаннизма в советском изоискусстве, в борьбе с идеологическим приспособленчеством, гнуснейшей халтурой, принимавшей широкие размеры в деятельности мелкобуржуазных художников и художественных издательств, с буржуазным прикладничеством в области производственных искусств, с пассивным отображательством и ползучим натурализмом в живописи и полиграфии, с эпигонским, рабски-подражательским, некритическим отношением к буржуазному искусству в правильной постановке вопроса о роли и значении массового самодеятельного искусства в процессе формирования пролетарского художественного стиля, в правильной постановке вопроса о национальном искусстве. От этих своих достижений и установок «Октябрь» не отказывается.

Пролетарская часть «Октября», считающая себя отрядом пролетарского искусства, отстаивающая свое право состоять в рядах единой организации пролетарских художников, идет в РАПХ не с целью противопоставления своей художественно-политической линии большинству РАПХ, не с целью фракционной борьбы внутри РАПХ. Всякую подобную мысль мы с негодованием отвергаем. Мы идем в РАПХ для укрепления рядов пролетарского фронта, для борьбы за социалистическое строительство, за партийное искусство, за мировую пролетарскую революцию. Никаких интриг, никакого политиканства в наших намерениях нет и в зародыше.

Мы исходим из общих политических и творческих основ РАПХ. Но внутри РАПХ мы будем вести творческую борьбу за правильные творческие методы. Развертывание творческой дискуссии и творческого соревнования внутри РАПХ на основе общей политической и творческой линии не только не должно ослабить РАПХ, но, наоборот, должно стать условием и источником силы и расцвета РАПХ. Эти абсолютно правильные утверждения оправдываются опытом борьбы пролетарских литературных организаций. Мы идем не взрывать, а укреплять РАПХ. Мы преодолеваем и преодолеем до конца свои ошибки. Мы считаем себя творческой группой внутри РАПХ. Мы хотим принять участие и мы примем участие в творческом соревновании творческих групп внутри РАПХ. Мы считаем, что не может быть никаких оснований для срыва подлинной консолидации пролетарских сил на фронте пространственных искусств.

Мы приветствуем укрепление пролетарского фронта. Мы приветствуем работу и борьбу РАПХ.

Да здравствует боевое партийное искусство рабочего класса!

Да здравствует марксистско-ленинское понимание искусства!

Да здравствует борьба за метод диалектического материализма в творческой практике пролетарских художников!

Бюро ВКП(б) «Октября»
Бюро ВЛКСМ «Октября»

14 июля 1931 г.

Журнал «За пролетарское искусство», 1931, №№ 11—12.

«ОКТЯБРЬ» ПРИЗНАЕТ СВОИ ОШИБКИ

Решение секретариата РАПХ о приеме пролетарской части «Октября»

Фракция ВКП(б) и ВЛКСМ объединения художников «Октябрь» подала заявление в РАПХ, в котором признает свои основные художественно-политические и творческие ошибки по материалам: сущности искусства, культурного наследства, отношения к конструктивизму, работы с попутчиками, самодеятельного искусства.

Пролетарская часть «Октября» признает, в основном, правильными политические, художественно-идеологические и творческие позиции, документы фракции ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС. В своем заявлении «Октябрь» присоединяется к основным установкам этого документа. Свою оценку платформы фракции АХР, ОМАХР и ОХС, данную в декларации «Октября», пролетарская часть «Октября» считает неправильной.

Считая это подтверждением правильности установок Российской ассоциации пролетарских художников, учитывая все значение признания пролетарской частью «Октября» художественно-политических и творческих ошибок этой организации для консолидации пролетарских сил на изофронте, секретариат РАПХ считает возможным перейти к персональному приему пролетарских художников из «Октября».

В то же время секретариат РАПХ считает, что заявление товарищей из «Октября» показывает, что ими осознаны не все ошибки, что признанные ими ошибки осознаны не до конца, что не уяснены, не показаны классовые корни и политическое значение этих ошибок, что пролетарская часть «Октября» не нашла в себе нужной большевистской твердости и прямоты, чтобы формулировать все эти ошибки со всей четкостью и ясностью, необходимыми для полного их преодоления.

В вопросах спецификума искусства, культурного наследства, отношения к станковой картине, по вопросу о работе с попутчиками пролетарская часть «Октября» в критике своих ошибок не дает исчерпывающих формулировок.

Почти совсем не говорится в заявлении об ошибках «Октября» по линии производственных искусств; ошибок, которые определялись неправильными механистическими позициями «Октября». Не сказано об ошибках «Октября» в отношении массового рабочего искусства.

Развернутая большевистская четкая критика своих оппортунистических механистических ошибок особенно необходима в данном случае, так как ошибочные установки механистического характера — не только ошибки «Октября». Той же болезнью болеют определенные группы художников в некоторых национальных республиках (Украина, Грузия) и некоторые организации революционных и пролетарских художников за границей.

Секретариат считает, что вновь принятые пролетарские художники из «Октября» должны в своей теоретической и практической деятельности показать, что они действительно перестроились, преодолели свои ошибки.

Товарищи, принятые в РАПХ, должны повести непримиримую борьбу против оппортунизма, против всяких отклонений от большевистских путей развития пролетарского искусства.

Ни в коем случае нельзя рассматривать прием товарищей из «Октября» как примиренчество к их ошибкам; наоборот, прием в РАПХ нужно рассматривать как условие окончательного преодоления этими товарищами их механистических ошибок.

Такая непримиримость особенно необходима, так как в обстановке развернутого социалистического наступления, обостренной классовой борьбы, в обстановке ожесточенного сопротивления вытесняемых капиталистических элементов нашей страны неизбежны и в дальнейшем чуждые идеологические влияния на пролетарский сектор изофронта и рецидив механистических ошибок.

Секретариат поручает редакции журнала «За пролетарское искусство» на основе заявления «Октября» и его признаний и полупризнаний ошибок пролетарской частью этой организации дать в ближайших номерах статьи, с наибольшей полнотой вскрывающие оппортунистические механистические ошибки в искусствоведении в их связи, социальную базу их и объективную политически вредную их роль в борьбе рабочего класса.

Журнал «За пролетарское искусство». 1932, №№ 11—12.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО «МОЛОДОГО ОКТЯБРЯ» ЦЕНТРАЛЬНОМУ ПРЕЗИДИУМУ ОМАХР

Дорогие товарищи!

Признавая за вами пролетарское стремление, считая вас в классовом отношении близкой нам организацией, мы находим необходимым внести ясность в наши отношения, в особенности в имеющиеся между нами принципиальные расхождения, и вместе с тем, настоящим письмом ответить на приветствие, присланное вами в связи с пятилетием ОМАХР и открытием первой выставки «Октября».

Внести ясность в наши отношения особенно необходимо потому, что в настоящее время ОМАХР и «Молодой Октябрь» являются наиболее близкими к пролетариату, наиболее широкими объединениями пролетарского художественного молодняка. При этом мы не рассматриваем «Молодой Октябрь» отличным от «Октября», принципиально иным движением молодежи в искусстве, точно так же, как и ОМАХР мы не рассматриваем принципиально отличным по своим установкам и практике от движения АХР.

«Молодой Октябрь», движение ИЗОРАМ, ТРАМ, ВОПРА, художкоров и т. д., является частью нового художественного движения, которое наиболее правильно отражается в творческой установке «Октября» и которое в целом принципиально отлично от движения АХР, ОМАХР, ОХС и т. д., имеющих особую систему взглядов на пути пролетарского искусства.

Эта общность творческой платформы вытекает из установки на массовые виды искусства и из прямой социальной целесообразности работы, из непосредственного обслуживания культурно-бытовых и политических задач (газета, журнал, книга, плакат, архитектура, кино, художественное оборудование и оформление коллективного быта).

В нашей работе, в противоположность ОМАХР и АХР, отсутствуют отрыв от текущих конкретных задач класса, тяга к «выставкам», изокультурничество.

По чисто формальной линии нас объединяют смелые попытки творческих стилевых исканий, активные поиски новых средств и методов выражения, принцип социально-утилитарного подхода к решению художественных задач, динамизм и выразительность форм.

В противоположность ОМАХР, у нас отсутствует пассивно-натуралистический, статический подход к действительности, ее копирование и «запечатлевание». Поэтому нам прежде всего по своей природе ближе методы работы и установки ИЗОРАМ (но не его практика), ВОПРА и во вторую очередь мы близки к ОМАХР.

Это необходимо сказать честно и прямо.

За что мы вас осуждали и осуждаем?

За отсутствие творческого идеологического лица, за эпигонство и копирование у своих товарищей из АХР пассивно-натуралистических приемов, приемов протокольного, поверхностного, а иногда недобросовестного и халтурного отношения к революционной теме, за слабые попытки творческих стилевых исканий, за нерешительный переход за пределы самодовлеющего станковизма.

Мы будем осуждать вас за творческий метод, за культивирование метода «станкового», изолированного решения изобразительных моментов (например, в текстиле) вне производственно-бытовых условий, метода самодовлеющей и «тематической», по существу прикладнической, обработки предметов быта. Последняя выставка, несмотря на завершение первой «пятилетки» вашего существования, показала огромные пробелы в практике ОМАХР, о которых мы своевременно говорили и писали. Все эти рецидивы ахровщины, огромные «узкие» места объясняются с нашей точки зрения целым рядом неверных принципиальных установок, которые и находят свое выражение в вашей практике.

Первая из них переоценка значения отсталых мелкобуржуазных художников, связанных с ремесленной техникой и, главным образом, со станковыми видами искусства, составляющих основную массу АХР, определяющих пока его художественное лицо и оказывающих огромное влияние на весь ОМАХР.

Отсюда ваша смертельная ненависть, перешедшая к вам по наследству от АХР, к «лефам» и конструктивистам, которые в прошлом, несмотря на свои «левые загибы», вредные установки и абстрактные поиски «новой формы», объективно почти во всех областях искусства давали немало творческих толчков пролетарской молодежи и у которых вам, товарищи из ОМАХР, есть кое-чему поучиться. На умелой творческой переработке элементов «левого» и «конструктивного театра», как известно, вырос и развивается дальше, преодолевая их, трамовский театр.

Точно так же и ИЗОРАМ, несмотря на свои левые пуристские ошибки, благодаря формалистическому руководству Бродского (против чего мы решительно восстаем), преодолевая их, будет расти дальше. Он даже при этих ошибках, при неправильном подходе к культурному наследству в целом — явление более прогрессивное по своей социальной значимости, чем ОМАХР.

Надо вам напомнить, что от «левого» радикального искусства пришли к пролетарскому искусству поэт Маяковский, художник Бела Уитц и многие другие.

Да вы сами, несмотря на огульное отрицание, довольно откровенно и слабо копируете формально-технический опыт этого «левого» искусства (текстильная и полиграфическая секции ОМАХР).

Из этой основной ошибки вытекает недооценка положительных элементов буржуазного искусства последних лет и вообще довольно скачкообразная позиция в вопросах культурного наследства.

Мы боимся быть понятыми, как огульные защитники «левых», формалистических течений как нашего советского искусства, так и буржуазного искусства последних лет. Не смазывая отрицательных сторон (отрицание идеологической сути искусства, игнорирование культнаследия, фетишизм техники и т. д.), мы за творческую переработку всего того, что в них есть активного и положительного.

В тесной связи с этими вашими ошибками находится непонимание ведущей роли архитектуры в смысле формирования стиля и методов других видов искусства (живопись, скульптура, бытовые искусства и т. д.), игнорирование принципа социальной утилитарности, активно организующего решения художественных задач, непонимание роли массовых производственных видов искусства в решении задач культурной революции.

Мы также будем осуждать вас за отсутствие влияния на линию и политическое лицо журнала «Искусство в массы», который проводит групповую политику, является рупором правой, оппортунистической мелкобуржуазной критики (в лице Рогинской, Щекотова, Кацмана и других).

Лицо омахровской молодежи в нем совершенно не чувствуется. Журнал проводит травлю «Октября», называя его «гнилой» организацией. Последние два номера совершенно не отметили факта выставки «Октября», в то время как буржуазным группировкам были уделены целые страницы.

Мы решительно против вашего взгляда на самодеятельное искусство как на «подспорье», как на ступень к профессиональному, ибо он смазывает самостоятельные, специфические задачи самодеятельного искусства.

Мы возражаем против некритического подхода к понятиям «революционная» тема, «советское содержание».

Самым главным в пролетарском искусстве является его КЛАССОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ. Другой важной стороной его являются язык, метод выражения и понимания действительности. В этом и находит свое выражение классовая суть художника. Дело не только в революционной теме, но и в ее пролетарской трактовке.

Мы утверждаем, что под ширмой «советской темы» и «революционного сюжета» нашли себе приют огромные массы халтурщиков и приспособленцев. Мы считаем своим долгом бороться как с явно буржуазным, так и с псевдореволюционным, мещанским искусством, опошляющим революционные задания, тянущимся назад к передвижникам, народникам. Мы против вашего лозунга «героический реализм» как лозунга правооппортунистического и «внеклассового».

В последнее время вами раздувается значение «левой опасности» в искусстве как основной для данного периода.

Мы считаем, что это не соответствует действительности, и самый факт таких разговоров не случаен: он свидетельствует о большом влиянии на вас мелкобуржуазной части АХР, которая в интересах скрытия своей природы эту опасность преувеличивает.

Правая опасность в искусстве является наиболее актуальной в период социалистического наступления, когда еще не изжиты разобщенность потребителя и производителя, оторванность художника от конкретных задач, стихийная работа «на вообще», кустарные методы, работа «у себя на дому» и рыночные индивидуалистические отношения, которые господствуют в искусстве по сегодняшний день.

С этой точки зрения наиболее благоприятной почвой для расцвета правой опасности в рядах пролетарского движения является АХР. Это вам нужно четко уяснить.

Однако и «левая» опасность, выражающаяся в забвении идеологического существа искусства, в технологических и формалистических тенденциях, выхолащивающих революционное содержание, тоже дает себя чувствовать как в практике «Октября», так и близких ему организаций (например, в архитектуре, фото, полиграфии и т. д.).

Однако внутри «Октября» есть внутренние силы, способные преодолеть эти «левые» проявления, идущие, главным образом, со стороны попутчиков. И мы отчетливо сознаем, что без преодоления этих рецидивов Лефа невозможно вести борьбу с правым мелкобуржуазным искусством, надевающим маску революционности.

Наш вывод: за пять лет своего существования ОМАХР НЕ СТАЛ ОСНОВНОЙ РУКОВОДЯЩЕЙ СИЛОЙ ПРОЛЕТАРСКОГО ИСКУССТВА. Он даже не сумел выступить с резкой критикой пробелов АХР, ОХС и своих собственных пробелов. До сего времени продукция АХР — очень низкого идеологического и художественного качества. Все, что есть ценного и положительного в ОМАХР, взято не из АХР. И никакие старые заслуги ОМАХР, шум о «новом» АХР, крики о призраках и засилье Лефа на страницах журнала «Искусство в массы» НЕ МОГУТ ЗАМАЗАТЬ ТВОРЧЕСКОГО И ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КРИЗИСА ОМАХР, не могут скрыть того, что ОМАХР необходимо перестроиться, связать свою работу с конкретными социалистическими заданиями, пересмотреть свои принципиальные установки, гораздо решительнее отгородиться от влияния правой части АХР и воспользоваться опытом других течений в советском изоискусстве.

Современные условия обострения классовой борьбы, борьба за осуществление пятилетки средствами искусства, ожесточенная борьба с буржуазным искусством приводят к консолидации пролетарских коммунистических сил.

Однако эта консолидация не означает смазывания существующих разногласий внутри пролетарского фронта, а имеет своей целью ввести эту борьбу в определенные рамки, при которых она в конечном счете способствовала бы росту и самоопределению пролетарского искусства.

Поэтому, несмотря на имеющиеся разногласия, мы будем вместе с ОМАХР бороться с буржуазным искусством, изолировать «золотую» молодежь в попутнических организациях, будем вместе намечать и проводить общественно-политические кампании и поможем в чистке ваших рядов.

Мы отчетливо сознаем, что все эти, подчас наши чисто формальные разногласия таят в себе глубокий идейно-политический смысл, который будет вскрыт и вскрывается в процессе этой борьбы.

Как вам, так и нам необходимо пресекать, с одной стороны, тенденции смазывания существующих между нами художественно-политических разногласий, беспринципные компромиссы, непонимание объективного смысла происходящей борьбы и с другой — тенденции раздувания принципиальных разногласий, подменяющих борьбу с настоящими врагами пролетарского искусства борьбой «Молодого Октября» с ОМАХР и наоборот.

С товарищеским приветом
по поручению бюро московского и ленинградского
«Молодого Октября»
Б. Павлов, Завьялова, Цимберг, Левин.
1930

Из сборника «Классовая борьба на фронте пространственных искусств». Сборник статей объединения «Октябрь».

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 619—623.

В. КЕМЕНОВ

ДОВОЛЬНО МЕТАФИЗИКИ!

(Против идеализма Новицкого)

Перед нами сборник статей объединения «Октябрь». «Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Под редакцией П. И. Новицкого. ИЗОГИЗ. 1931 г.». Книга эта выходит из производства и поступает в продажу.

Эта идеологически-вредная книга, выпущенная в количестве 5000 экземпляров, представляет силу, с которой необходимо бороться.

Правда, в книге есть предисловие редакции, которое должно убедить читателя, что объединение «Октябрь» пересмотрело свои позиции... «Поэтому редакция не поддерживает в настоящее время целого ряда принципиальных установок сборника». (А ряд все же поддерживает? В. К.) Но «тем не менее редакция считает возможным выпустить сборник в таком, несколько (!) устаревшем, виде не только как собрание исторических материалов, но и как дискуссионную книгу по актуальным вопросам пространственных искусств[1].

А если так, то все предисловие играет роль фигового листка, которым думают стыдливо прикрыть грубейшие политические ошибки сборника. В самом деле, если объединение выпускает книгу как дискуссионную, то надо указать, какие же утверждения этой книги и сейчас защищаются «Октябрем»?

Ведь нелепо дискуссировать, если сборник ничего не утверждает.

Кроме того, в предисловии перечислены далеко не все ошибки. Поэтому необходимо, «несмотря на предисловие», а вернее — именно исходя из предисловия, дать критику этой книги.

Первую скрипку во всей книге играет, несомненно, П. И. Новицкий. Поэтому разбору его положений придется уделить больше внимания. Основное в статье Новицкого то, что он ревизует ленинское учение о пролетарской культуре. Ревизия эта ведется с идеалистических позиций (об этом в предисловии скромно умолчали). Ревизия эта защищает формализм, вещизм, т. е. фактически занимается апологетикой искусства загнивающего капитализма и этим вредит практике пролетарского искусства.

Если книга «несколько (!?) устарела «сейчас», то законный вопрос: а когда эта книга была бы своевременной? Где и когда по отношению к диалектическому материализму не будет «устарелым» механический, вульгарный метафизический материализм, скатывающийся в ряде моментов в субъективный идеализм? Дело не в том, что книга «устарела». Дело в том, что книга эта всегда была и есть ошибочной во все периоды развития пролетарского искусства.

Но обратимся к материалу сборника. В передовой статье «Пролетарская художественная культура» Новицкий устанавливает «основные характерные черты, которыми обладает пролетарская художественная культура». Оказывается, что «этими чертами должно обладать[2] каждое художественное произведение для того, чтобы претендовать на принадлежность пролетарской художественной культуре». И, чтобы окончательно убедить читателя в безусловности изобретенной им

[1] Разрядка наша.— *В. К.*

[2] Сохраняется стиль оригинала — *ред.*

индульгенции, П. Новицкий «отлучает» от пролетарской культуры всех инакомыслящих: «Произведения или сумма произведений, не обладающих этими чертами или обладающих чертами противоположными, никакого отношения к строящейся пролетарской культуре не имеют». И вот здесь-то и начинается ревизия ленинизма. Признаков этих Новицкий выдумал шесть штук. Вот они: 1) индустриализм, 2) коллективизм, 3) социально-классовая целеустремленность, 4) конкретность и вещественность, 5) перспективизм, 6) динамизм.

И все? Все! Впрочем нет, не все. Есть еще трескучая «марксистская» фразеология; она обволакивает каждый из признаков, на каждом шагу склоняет слова «классовый», «политический», и т. д. Но эти слова так и остаются пустыми привесками, «методологическим кружевом». Разберем доводы Новицкого:

Первый (1) признак — «индустриализм». Довод: «Художники, не желающие использовать всех новейших технических достижений и открытий, презрительно относящиеся к индустриальной культуре, довольствующиеся кустарно-ремесленной техникой (ах, вот оно в чем дело! В. К.) и отрицающие революционную роль индустрии в развитии пролетарской культуры, идеологически враждебны рабочему классу, как бы они ни были субъективно ему преданы и как бы они тематически ни клялись пролетарской революцией».

Мысль эта «позаимствована» у А. Богданова[1]. Это перепевы старых пролеткультовско-лефовских теорий, где за «индустриализм» прятались выдумщики тепличной пролетарской культуры. Объективный смысл первого признака — доказать (во что бы то ни стало!), что станковая живопись, «довольствующаяся кустарно-ремесленной техникой» независимо от тематики, «идеологически враждебна рабочему классу». Вся эта теорийка ведет к ликвидации живописи, а вместе с ней и литературы (писатели, как и художники, «довольствуются кустарно-ремесленной техникой»). Какой здесь коренной порок? А вот какой: классовость идеологии определяется содержанием ее идей, а отнюдь не техникой выражения этих идей. Поэтому сделанные «кустарно-ремесленной техникой» пролетарская фреска, пролетарская станковая картина, пролетарский очерк, роман и т. д. так же возможны, как возможны и капиталистическая архитектура, капиталистическое кино и другие «индустриальные» искусства, «использующие новейшие технические достижения».

Отрицает ли такое понимание пролетарского искусства задачу использования лучших достижений техники? Ничего подобного. Но всякое использование достижений будет подсобным в нахождении наиболее ярких образов, в которых та или иная идея выражена.

«Второй особенностью пролетарской художественной культуры является... коллективизм».

Но сказать — коллективизм, это еще вовсе не значит быть материалистом, если даже «коллективизм» противопоставить индивидуализму! (как это усердно делает П. Новицкий, воображая, что коллективизм главное: «был бы де коллективизм, а объективная действительность приложится»).

Ярый идеалист Иоганн Готлиб Фихте писал: «Основным принципом старого воспитания был индивидуализм... мы... долж-

---

[1] См., напр., его «Наука об общественном сознании», стр. 177—197, М., 1914, и др. работы. 133 и т. д. Также А. Богданов. Приключения одной философской школы, стр. 46—53; декларацию «Октября», стр. 11—12 и Цт. сборник.

ны воспитывать наше юношество в духе неизменной и безусловной преданности государству (буржуазному государству, т. Новицкий.—*В. К.*). Основным принципом нового воспитания должен быть коллективизм» [1]. И этот коллективизм прекрасно уживался с утверждениями Фихте, что «Мир есть не я, созданное нашим я».

Такое же противопоставление находим у Богданова:

«в) Общие черты идеологии коллективизма.

1) Разрушение иллюзий индивидуализма: там, где буржуазное сознание ставило личность как самостоятельный центр интересов, стремлений, познания, действия, новое сознание приучается ставить группу, организацию, класс, вообще коллектив. Это — коренная перемена точки зрения» [2].

И все-таки Богданов — стыдливый идеалист. Ведь сам по себе коллективизм у Богданова маскировал махизм. Вместо откровенного субъективного идеализма Беркли и Маха, Богданов вводил «коллективный опыт» как критерий объективности мира.

Обратимся к толкованию Новицкого. «Коллективизм — антипод индивидуализма — основы буржуазного миросозерцания. Но дело не в одной идеологии и морали. Дело в коллективистической психологии, в коммунистической переделке всей природы человека. Черты эгоистического индивидуализма, эгоцентризма, интеллигентского самолюбования, самобичевания и рефлексии полярно враждебны коммунистической культуре пролетариата» [3]. И все о «коллективизме»? Все.

Чего же нехватает Новицкому? Того же самого, чего и Богданову [4]. Коллективизм в своем чистом от законов действительности виде еще ничего не доказывает. Коллективизм силен только тогда, когда идеология коллектива основывается на правильно познанной объективной действительности, когда революционная практика коллектива основывается на осознанной закономерности самой действительности, именно такова идеология пролетариата.

Лишь на основе правильного революционного познания действительности пролетариатом его идеология обладает такой практической силой и непримиримостью.

И вот, когда Новицкий, Богданов, Базаров и т. д. говорят о психологии, идеологии, морали и т. п., подменяя вопрос об их отношении к объективной действительности общим принципом коллективизма, основанным на... коллективизме, то перед нами — махисты, богдановцы, идеалисты, «как бы они ни клялись пролетарской революцией».

Кроме того, сторонники самодовлеющего «коллективизма», часто забывают, что коллектив состоит из личностей и что можно заниматься психологией отдельного человека, отнюдь не впадая в психологизм, и можно заниматься психологией коллективизма, впадая в чистейший литфронтовский схематизм.

Наконец, «третьей (!) особенностью пролетарской художественной культуры являются социальная классовая целеустремленность».

Наконец-то! Помиримся даже с тем, что классовая целеустремленность есть... третий (!) признак. Все-таки — прогресс! После чистейшей богдановщины и это хорошо.

---

[1] И. Г. Фихте. Речи, обращенные к немецкому народу, речь вторая. Werke VII.

[2] А. Богданов. Наука об общественном сознании, М., 1914, стр. 183.

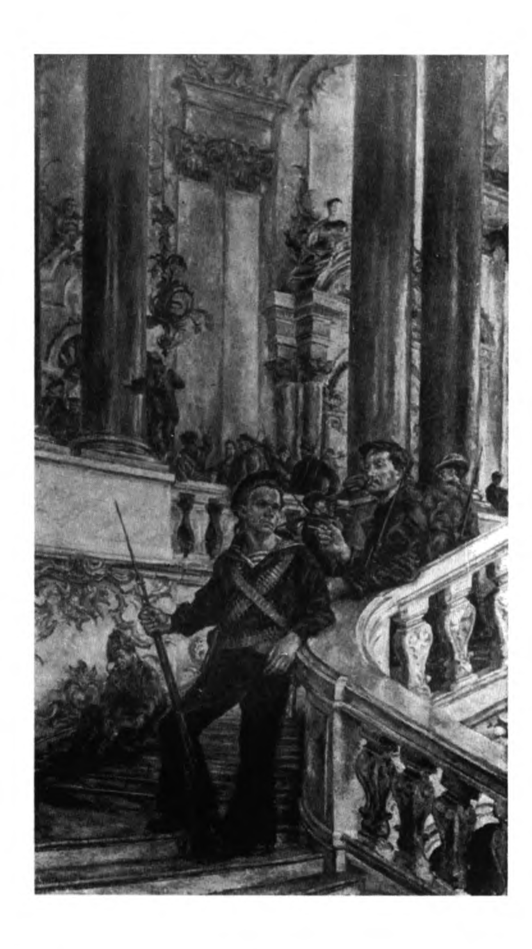
[3] «Изофронт», стр. 21.

[4] Сравни, напр., махистский сборник «Очерки философии коллективизма», сб. I, изд. «Знание», 1909, стр. 5, 6, 99, 105, 115, 125.



Ф. С. Богородский. Беспризорные. *1926 г.*

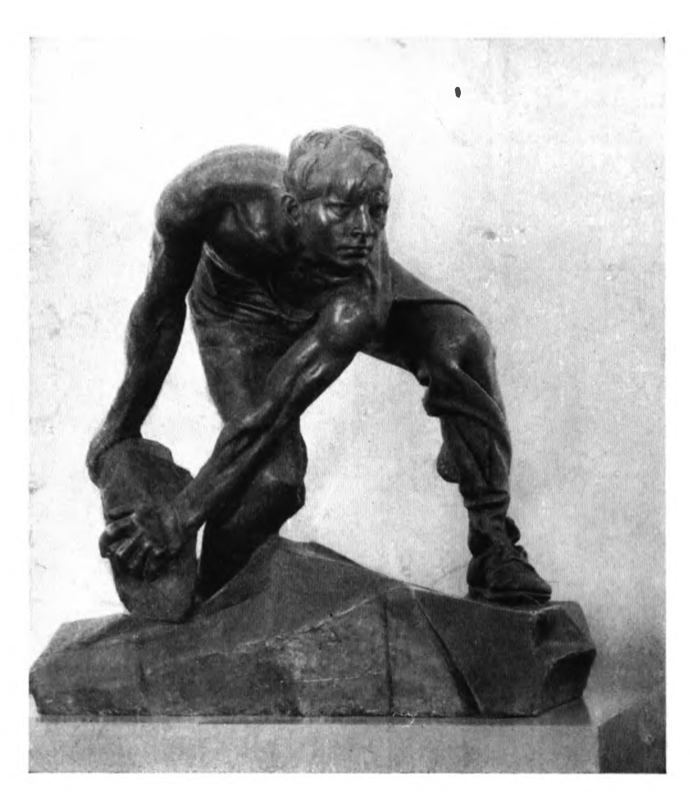
В. Н. Перельман. Рабкор. *1924 г.*



А. А. Осмеркин. Взятие Зимнего дворца. 1926 г.



Н. М. Никонов. Въезд красных в Красноярск в 1920 году. *1925 г.*



И. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1905 год. *1927 г.*

М. Б. Греков. Тачанка. ***1925 г.***

Г. Г. Ряжский.
Делегатка. *1927 г.*





В. И. Мухина.
Крестьянка. *1927 г.*

Но подождите радоваться. Как наш автор понимает эту целеустремленность? Читаем несколько дальше: «Вещь прекрасна не тогда, когда она мертва, когда она покоится, когда ее пассивно созерцают, а тогда, когда она находится в употреблении, в действии, когда ею пользуются люди и она живет и изнашивается во славу живых людей». (Разрядка наша.— *В. К.*).

Так и есть. Зря мы порадовались «марксизму» Новицкого. Эклектизм и путаница последовательно проводятся им по всем шести «признакам». Совершенно верно, что против искусства пассивно-созерцательного, против плехановских меньшевистских утверждений надо бороться. Однако весь вопрос в том, с каких позиций? Ленин писал: «Искусство принадлежит народу... Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их». Если массы «созерцают» пролетарскую фреску, скульптуру, картину и если это искусство объединяет мысли, чувство и волю этих масс, поднимает их на борьбу, содействует практике революционного изменения действительности (революционное восстание, социалистическое строительство), то такое искусство находится «в употреблении, в действии», и оттого, что зритель его «созерцает», оно вовсе не становится «пассивно-созерцательным». Нельзя подменять содержание живописи, литературы и т. д. формой их потребления. Правда, Новицкому нельзя отказать в известной оригинальности, так, например, чем сильнее после прочтения романа книга износится, тем активнее мы ее... потребили. Тогда наиболее «активным» будет такая форма чтения: в самых захватывающих местах нервно швырять книгу об пол и после прочтения каждой страницы немедленно ее расходовать на цыгарки. Итак, по Новицкому, в употреблении, в действии искусство будет лишь тогда, когда оно от пользования людей... изнашивается. Тоже... «мерочка» для определения активности идеологии! Но тогда и марксизм «должен изнашиваться во славу живых людей», пользующихся этим методом познания?

Но Новицкий нам возразит: «причем тут марксизм? Я же говорю об искусстве».

Вот в том-то и дело, что искусство рассматривается Новицким не как идеология, не как познание, а только как производство полезных вещей. Поэтому и критерий «классовой целеустремленности» у Новицкого подменяется голым функционализмом. Переходим к следующему признаку. «Отсюда ее (т. е. худож. культуры.— *В. К.*) четвертая особенность: конкретность и вещественность. Ничего самодовлеюще-отвлеченного и абстрактно-бесцельного. Производство жизненно необходимых вещей-орудий» (Разрядка наша.— *В. К.*). Вот именно отсюда, т. е. из третьей особенности Новицкого, из функционализма, вырастает его родной брат — вещизм.

Искусство подменяется вещизмом. Здесь опять апологетика западного конструктивизма с той «лишь только» разницей, что на Западе вещизмом прикрывают загнивание идеологии загнивающего капитализма. На Западе вещизмом маскируют потрясающее идейное убожество, тупик капиталистического искусства, а в СССР Новицкий рекламирует тот же самый вещизм как непременный признак пролетарского искусства.

Самое курьезное во всей этой весьма печальной истории — это понимание Новицким конкретности идеологии. Марксизм считает, что конкретное в мышлении — это наиболее полное, всестороннее познание предмета действительности: «Конкретное потому конкретно, что оно заключает в себе множество определений, являясь единством в многообразии. В мышлении оно поэтому выступает как результат, а не как исходный

пункт, хотя оно является исходным пунктом в действительности, а следовательно, также исходным пунктом созерцания и представления»[1].

Следовательно, конкретное в действительности и конкретное в мышлении отнюдь не тождество. Как раз деборинская школа, пленившись абсолютным идеализмом Гегеля, отождествляя логическое историческое, тем самым отождествляла конкретное в мышлении с конкретным в действительности, в истории. Но по Новицкому — все кошки серы. Конкретное — значит вещественное!

При таком понимании конкретности в искусстве от искусства ничего не останется. В этом вопросе Новицкий очень «удачно» соединяет вульгарный механизм с деборинским идеализмом.

«Пятою особенностью пролетарской художественной культуры является перспективизм... Наконец, шестой особенностью... является динамизм».

Другими словами, перспективизм весьма неудачно подменяет термин диалектического рассмотрения действительности. Неудачно потому, что говоря о диалектическом материализме, мы вплотную ставим вопрос о творческом методе, о правильном партийном познании действительности для ее революционного изменения, а говоря перспективизм, мы оперируем случайным спекулятивным термином, не содержащим в себе никаких обязательств по отношению к законам самой действительности.

О динамизме читаем: «Статика, неподвижность, пассивное созерцание, ленивое, медленное восприятие (!), расслабляющее волю, — эти черты упадочного буржуазного искусства не могут быть усвоены искусством рабочего класса»[2]. Но «динамизм» равно как «индустриализм» и «коллективизм» также взят у Богданова. «Динамическое понимание элементов опыта как основного и всеобщего материала «бытия» должно быть свойственно пролетариату как наиболее активно-трудовому классу общества. Оно делает невозможным сохранение статики в каком бы то ни было пункте мировоззрения»[3].

Как видим, трогательное единство и здесь. «Динамическому восприятию» противопоставлено как негодное «медленное восприятие». Опять вечно организационный махистский принцип быстроты восприятия — «экономии мышления» — чрезвычайно близок к «принципу наименьшей траты сил» Маха и Авенариуса. Дело не в том, быстро или медленно воспринимается и познается действительность, а в том, правильно ли она познается, в том, как правильным, глубоким, классовым познанием действительности искусство само служит активному изменению этой действительности, само участвует в классовой борьбе пролетариата.

Для полноты картины вспомним декларацию «Октября»[4] (1 февраля 1931 г.). Там тоже есть признаки: «Классовая целеустремленность», понимаемая весьма безграмотно как «классовое пристрастие (?) в оценке (?) явлений социальной действительности...» Классово-партийная направленность идеологии пролетариата совпадает с законами самой объективной действительности. Лозунг «классовое пристрастие» — без упоминания метода познания действительности — превращается в лозунг произвольно-классового искажения этой действительности

---

[1] Маркс. К трактовке политэкономии.

[2] А. Богданов. Философия современного естествоиспытателя, стр. 105 (сборник «Очерки фил. коллект.»).

[3] Разрядка наша. *В. К.*

[4] Стр. II. «Октябрь». Борьба за пролет. класс. позиции на фр. прост. иск. ИЗОГИЗ. 1931 г

в интересах пролетариата! Место это безграмотно и политически вредно потому, что здесь идеология класса пролетариата приравнивается к идеологии буржуазии. Сколько классов, столько и «классовых пристрастий» в оценке явлений, т. е. чистейший релятивизм и легкомысленная «независимость» от законов действительности, т. е. идеализм.

В последнем тезисе пятого пункта декларации стоит «полное овладение методом диалектического материализма». Зато есть специальный шестой пункт... «энтузиазм» и много другой выдумки.

Вернемся к сборнику «Изофронт».

Мы рассмотрели все новицко-богдановские признаки пролетарской художественной культуры. Подведем итоги. В чем же основная ошибка всего этого рахитичного построения? Откуда растет формализм, идеализм, схоластика?

Всякие попытки априорно выдумать абсолютные признаки пролетарской художественной культуры, независимые от конкретного идейного содержания произведений искусства, есть в принципе своем совершенно абсурдные построения. Ибо попытки эти страдают основным грехом прародителя всех формалистов — Канта: отрывом формы познания от содержания познания. И хотя Новицкий вместо кантовского субъекта подставляет класс, формы познания он выводит не из материала познания объективной действительности, классовой борьбы, а из психики познающего, понимаемой абстрактно, вне классовой практики как букет из «индустриализма», «коллективизма», «динамизма» и т. п.

Но полученные таким способом признаки пролетарской художественной культуры вопиюще противоречат всей пролетарской методологии революционного действия, материалистической диалектике, согласно которой формы познания должны быть... «содержательными формами, формами живого реального содержания, связанными неразрывно с содержанием» [1] (Ленин).

Перед нами развернутая концепция идеалистической ревизии ленинизма. Говорить о пролетарской художественной культуре, выдумывать абсурдные признаки и ни единым словом не обмолвиться о мировоззрении пролетариата — марксизме-ленинизме! Ни единым словом не упомянуть о методе диалектического материализма и теоретическом методе пролетарского искусства! Забыть о классово-идейном содержании искусства!

Надо уметь так опошлить марксизм! Надо уметь так сочетать научную безграмотность с политической реакционностью и идеологическим ревизионизмом, как это делает Новицкий.

В декларации «Октября», оказывается, есть три пути образования новых стилей:

«1) Путь подражания, заимствований и стилизации, в основе которого лежит классовое родство культур (античное искусство, ренессанс, искусство французской революции и буржуазной империи). 2) Путь противопоставления, в основе которого лежит классовый антагонизм культур (жанры, формы и системы аристократически-придворного искусства XVIII века и буржуазного искусства XIX века). 3) Путь трансформации старого классового стиля под влиянием нового класса культурно более передового (реконструкция прежних законченных готовых форм и жанров, вмещение новых идей и настроений в канонизированный стиль [2]... «Нелепейшие рецепты для пролетарского искусства. Причем «путь... заимствования при формировании проле-

[1] IX сборник, стр. 39.
[2] Декларация, стр. 9.

тарского художественного стиля в основном исключается». Довод? Вот он: «Пролетарских стилевых формаций в прошлой человеческой культуре не было» (!) Дальше узнаем, что «путь противопоставления является основным», а, кроме того, «формирование пролетарского художественного стиля пойдет третьим путем — пролетарской трансформации...» Опять искажение марксизма-ленинизма, на этот раз уже ревизующее содержание всего марксизма, а не только в вопросах художественной культуры.

Известно, что «Маркс опирается на прочный фундамент человеческих знаний, завоеванных при капитализме» (Ленин).

Это что? Путь заимствования или путь противопоставления? Вот в том-то и дело, что и то и другое вместе. Механист-эклектик, механист-метафизик не могут этого понять. Для механиста «противопоставлять» — значит делать «все наоборот», а «заимствовать» — значит целиком брать, заниматься стилизацией.

Разве Маркс не противопоставлял свое экономическое учение внеисторическому учению Рикардо и Смита? Разве Маркс не противопоставлял диалектический материализм диалектическому идеализму Гегеля? Разве Маркс не противопоставлял утопическому социализму социализм научный? Да. Противопоставлял. А разве Маркс не заимствовал, критически перерабатывая, у этих учений? Заимствовал. В том-то и дело, что «не голое отрицание, не скептическое отрицание... нет, а отрицание как момент связи, как момент развития с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики» (Ленин)[1]. Однако как же теоретики «Октября» понимают «критическое» использование? А вот как: «Путем пролетарской трансформации. Приведем расшифровку этого слова из той же декларации. Получим: «пролетарская... реконструкция (!) прежних (!) законченных (!) форм и жанров, вмещение (!) новых идей и настроений в канонизированный (!) стиль...» Это и есть эклектика, это и есть метафизика, это объективно и есть вредное классовое влияние через теоретиков «Октября» на пролетарское искусство.

Что же они нам предлагают? Революционное искусство выбросить, так как «пролетарских стилевых формаций в прошлом не было» (!). Искусство французской революции, искусство лучших передвижников, искусство Ренессанса и Греции — все это остается вне нашего рассмотрения! А отталкиваться (т. е. по рецепту «все наоборот») нам предлагают от искусства... рококо и импрессионизма. Как напоминает эта решительность в вопросах художественного наследства Щедринского героя: «...Въехал в город на белом коне, сжег гимназии и упразднил науки». А вся эта история нужна «Октябрю» для того, чтобы обойти вниманием идейно-содержательное искусство. «Отрицнуть» рококо (тоже, подумаешь, подвиг!) и проповедывать «критическое» усвоение конструктивизма. Однако разбор декларации не входит в нашу задачу и привлечен нами лишь для выяснения общей связи ее с разбираемым сборником. Но вернемся к Новицкому. Как оценить все его «признаки» пролетарского искусства, которые Новицкий с важной ученостью выдумывает один за другим? Какая претенциозность, какая напыщенная чванливость: «произведения или сумма произведений, не обладающие этими чертами или обладающие чертами противоположными, никакого отношения (!) к строящейся пролетарской культуре не имеют».

Как все это похоже на тон дюринговых «самоновейших откровений», «доходящих до корней» и «изложенных в высоком стиле»! Ленин писал:

---

[1] IX Ленинский сборник. III отдел. стр. 285. *Разрядка наша. В. К.*

«Пролетарская культура (в том числе и художественная. — *В. К.*) должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества...»

Ленинская оценка вполне приложима ко всем «признакам» Новицкого: «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре (не в бровь, а в глаз! — *В. К.*). Это все сплошной вздор»[1].

Вот именно, это все сплошной вздор, вздор политически вредный, мешающий практике строительства пролетарской художественной культуры.

Кроме этих «достоинств» у Новицкого есть еще формализм. Настоящий, буржуазный, идеалистический. Это показывает нам, куда же и с каких позиций Новицкий тянет нашу практику.

Рассмотрим теоретический материал: «Поверхностный марксистский (характерное соединение для эклектика. — *В. К.*) анализ художественных явлений обыкновенно сводится к социологическому объяснению тематики и миросозерцания, выраженного в том или ином произведении или сумме произведений, более глубокий марксистский анализ подвергает социалистическому исследованию также систему формальных приемов и художественных методов, т. е. занимается социологическим объяснением стиля»[2].

Итак, «поверхностный» анализ объясняет мировоззрение, а «глубокий» — объясняет и стиль, т. е. по Новицкому систему формальных приемов. Метафизика и формализм здесь уже в том, что стиль отрывается от мировоззрения и тематики, т. е. рассматривается как формально-техническая категория.

Так как и дальше по линии тематики идет критика б. АХР, необходимо на этом остановиться. Новицкий в этом вопросе попадает в категорию тех людей, о которых «Правда»[3] писала в редакционной статье: «Эти люди неправильно трактуют и самое понятие темы, понимая под ней лишь объект произведения, в то время как вопросы тематики неотделимы от мировоззрения, ибо для пролетарского художника, диалектика-материалиста, вопрос «что» всегда неразрывно связан с вопросом «как». Эти люди не понимают, что вопрос о теме есть не только вопрос об объекте описания, но что он заключает в себе и выбор темы, и ее осмысливание и ее большевистское разрешение».

Как же «Октябрь» отвечает на это бесспорное положение? «Дело не столько в самом сюжете, сколько в его классовой пролетарской трактовке...»[4], т. е. сюжет и его трактовка противопоставляются друг другу.

Сейчас вопрос о ведущей роли тематики уже давно решен, и каждый день подтверждается практикой растущего пролетарского искусства.

Нужна ли критика ошибок б. АХР и с каких позиций она ведется Новицким? Он пишет[5]: «Художник, выдвигающий стопроцентно безупречные с идеологической стороны лозунги и идеи, оперирующий рекламно революционной тематикой, может быть тем не менее показательнейшим проводником буржуазной идеологии и мещанской пошлости».

Чего же не хватало б. АХР, по мнению Новицкого?

«Между тем максимальной силой воздействия обла-

---

[1] Ленин. Речь на III съезде комсомола.
[2] «Изофронт», стр. 19. *Разрядка наша. В. К.*
[3] «Правда», 31 августа 1931 г., № 240 (5045).
[4] Декларация «Октября», стр. 23.
[5] Сборник, стр. 15.

дают формальные выразительные средства, которыми пользуются художники или группа художников. Эти выразительные средства обычно не подвергаются социологическому анализу и классовой оценке, а в них вся (?!) суть, так как они насквозь идеологичны».

Т. е. АХР критикуется за то, что у него для его стопроцентно-идеологически выдержанной (?) тематики нет формально-выразительных средств. (Ошибочно уже то, что всему АХР целиком приписывается стопроцентная идеологическая выдержанность тематики).

Продукцию б. АХР надо резко критиковать, но критика эта должна быть марксистской.

Марксистская критика, считая тему за ведущее начало произведения искусства, неразрывно связанное с мировоззрением художника, критикует АХР за недостаточное внимание к тематике, за ее неглубокое, эмпирическое понимание в силу непреодоления своей мелкобуржуазной идеологии, за халтуру и приспособленчество правого буржуазного крыла б. АХР. Марксистская критика требует усиления и углубления тематики.

Формалисты критиковали и критикуют б. АХР за отсутствие формального мастерства, отбрасывая вопросы мировоззрения и тематики. Этой критикой формалисты защищали ошибки ОСТ, защищали буржуазные художественные группировки, защищали реакционную практику и мешали диференциации б. АХР.

Только правильное понимание темы как ведущего начала, неразрывно связанного с мировоззрением, дает ключ к пониманию формальных средств, которые никогда и нигде без мировоззрения не существуют и не могут быть понятны иначе, как исходя из мировоззрения.

У Новицкого весьма трогательное единство с практикой формалистов-художников. Формалисты всех мастей именно так оправдывали свою практику: «Мы, мол, занимаемся революцией формы! Живопись — это цвет и линии! Дайте нам заниматься лабораторными поисками новых революционных «формальных средств».

— «Правильно, занимайтесь! «А в них вся суть!» — вторит им наш «глубокий марксист».

Вот где законченный формализм, узкий, безыдейный, махрово-буржуазный.

Говорить, что в формальных средствах вся суть, значит освобождать искусство от его прямой обязанности выражать в образах идею, это значит разоружать пролетарское искусство в его борьбе с чуждыми влияниями.

Такова связь теории с практикой Новицкого. Целый ряд моментов не умещается в рамки разросшейся статьи: эклектический потребительский метод анализа, роль художественной интеллигенции и т. д.

На одном вопросе все же необходимо остановиться. Это — вопрос о производственном искусстве.

«Октябрь» своим утверждением вещизма смыкается с лефовско-литфронтовскими теорийками ликвидации искусства. АХР же и даже РАПХ в первые месяцы своей деятельности вопросам производственного искусства уделяли очень мало практического внимания. Надо решительно осудить теории, с которыми сейчас борется РАПХ, будто предмет быта не может быть искусством. Это не решение вопроса, а бегство от него. Задача пролетарского искусства — сделать предметы быта произведениями искусства. Бытовой комплекс ренессанса, барокко, ампира, модерна выражал идеи определенных

классов в образах искусства не только в одной архитектуре, но и в одежде, мебели, арматуре и т. д.

Сейчас, когда мы вступили в период социализма, когда строятся социалистические города, внимание к искусству бытовой вещи должно решительно измениться. Это ни в какой мере не означает, что искусство вещи может вытеснить или заменить скульптуру, живопись и т. д.

Пролетариату нужно и то и другое. Основные положения марксистского искусствознания остаются в полной силе и по отношению к искусству бытового комплекса — идея в образной форме, но выраженная без прикладничества и без голого функционализма.

Об остальных авторах сборника можно сказать лишь то, что они крайне некритически отнеслись к основным методологическим установкам своего идеолога, перепевая на своем материале отдельные идеи установочной статьи. Необходимо широкое обсуждение сборника «Октября» в Комакадемии. Необходимо мобилизовать мнение пролетарской художественной общественности против контрабанды ревизионистских теориек, защищающих формализм против идейности методом эклектизма, идеализма и вульгарного механизма. Вопросы производственного искусства требуют серьезной постановки и серьезного, а не формалистического решения.

РАПХ должна этим заняться немедленно.

Журнал «За пролетарское искусство», 1931, № 11—12, стр. 8—12.

ФЕДЕРАЦИЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ СОВЕТСКИХ РАБОТНИКОВ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ (ФОСХ)*

КАК ОБЪЕДИНИТЬ ХУДОЖНИКОВ

АССОЦИАЦИЯ ИЛИ ФЕДЕРАЦИЯ?

Художественный сезон текущего года выявил ряд острых вопросов, требующих разрешения. Режим экономии, сильно сокративший заказы и покупки, отсутствие выставочных помещений, вопросы тематики и сюжетности в искусстве — все это остро ставит перед художниками вопросы чисто организационного порядка и заставляет их искать новых форм объединения, более соответственных задачам и требованиям текущего момента.

Осенью, по инициативе Наркомпроса, под председательством А. В. Луначарского, состоялись совещания московских художников, обсуждающих вопрос о создании Федерации московских художественных обществ и художественного совета как консультативно-планирующего органа.

До настоящего времени эти совещания не дали, по существу, никаких практических результатов.

Но жизнь требует сдвига с той «мертвой точки», на которой застряли наши художники, проявляющие тенденцию к дроблению на кружки, часто не имеющие прочных идеологических и бытовых установок.

Лишним толчком для этого сдвига послужило недавнее ассигнование Совнаркомом довольно значительной суммы денег на приобретение современных произведений.

На днях в Агитпропе, при участии тт. Кнорина и Мальцева, состоялось совещание виднейших представителей всех крупных художественных объединений Москвы для выяснения организационных вопросов, выдвигаемых текущим моментом.

Совещание, после долгого обсуждения, выдвинуло две формы объединения художников как наиболее отвечающих пожеланиям большинства участников совещания.

Этими формами совещание наметило или Ассоциацию или Федерацию художников.

Была выбрана комиссия, которой поручено детально проработать оба варианта. В состав комиссии вошли: Лебедев, Штеренберг, Кончаловский, Радимов, Осмеркин, Истомин, Герасимов и Рождественский.

В целях более широкой проработки этого вопроса, волнующего все слои изоработников Москвы, мы дадим ряд бесед с нашими виднейшими художественными деятелями.

---

* Федерация советских работников пространственных искусств (ФОСХ). Была создана 18 июня 1930 г. В состав Федерации входили АХР, РАПХ, ОХК (общество художников книги), ОСТ, ОРП (общество революционных плакатистов), Подавляющая масса художественных организаций от ФОСХ была отстранена.

Идейно-творческая программа ФОСХ весьма наглядно характеризовалась деятельностью журнала ФОСХ «Бригада художников», начавшего кампанию против ахровского направления в искусстве и пропагандировавшего «идеи» «левого» антиреалистического искусства.

«Вечерняя Москва», 23 марта 1927 г., № 66 (977).

О ФЕДЕРИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБЩЕСТВ

(Тезисы, принятые на III пленуме Центрального совета АХР).

1. Культурный подъем трудящихся масс, вызванный успехами реконструктивного периода, задачи культурной революции, политическое расслоение как между художественными объединениями, так и внутри каждого из них на основе обострения классовой борьбы в стране, необходимость выращивания пролетарских кадров и консолидации пролетарского сектора в искусстве, задачи перевоспитания мелкобуржуазных попутчиков и решительной борьбы с буржуазным искусством и его влиянием на попутчиков ставят неотложной задачей сегодняшнего дня организацию федерации объединений советских художников.

2. Федерация, ставя своей непосредственной задачей дальнейший рост советского искусства и перевод всей массы советских художников на обслуживание идеологических запросов и политических задач рабочего класса и художественного оформления мест коллективного и индивидуального быта трудящихся, объединяет все художественные, активно стоящие на советской платформе объединения работников изобразительных и пространственных искусств — архитектуру, скульптуру, фреску, станковую картину, полиграфию, текстиль, керамику и т. д.

Федерация должна повести решительную борьбу с рутиной хозяйственных и иных организаций, оказывающих сопротивление новому искусству, разрушающему мещанские традиции и вкусы, а также с попытками направить все пространственные искусства в русло самодовлеющего формализма и безыдейности.

3. Внутри федерации ее левый пролетарский сектор (под руководством единой партфракции художников) должен повести решительную борьбу за перевоспитание основной массы советских художников-попутчиков, за перевод их на четкие классовые позиции, за высвобождение их от влияния консолидировавшегося за последние два года буржуазного сектора в искусстве и за изоляцию последнего.

4. Для приобщения художника к социалистическому строительству внутри федерации должна быть развернута широкая политико-воспитательная работа, рассчитанная на специальные запросы и различный уровень разных групп художников. Общественная связь художников с рабочими должна перейти от пассивного участия на передвижной выставке к конкретным и постоянным формам общественной работы художников на предприятиях, в клубе, должна перейти в бытовую связь.

5. Федерация должна переориентировать производственную работу всех художественных объединений по всем видам искусства на главного социального заказчика — на рабочие, совхозные, колхозные клубы.

Только такая установка решит не только спорные до сих пор теоретические вопросы в искусстве, но на деле подведет нас к созданию пролетарского искусства и его стиля и подведет широкую материальную базу под работу художников.

6. Федерация должна взять линию на создание новых пролетарских кадров художников, оказывать помощь самодеятельному искусству — устранить буржуазную грань между ним и профессиональным искусством и создать широкую пролетарскую общественность вокруг работы художников.

7. АХР, являясь в основном левым крылом внутри федерации, заключает блоки с художественными объединениями и левыми частями объединений, стоящими или пытающимися стать на классовые позиции, с целью

усиления диференциации внутри всей массы художников в федерации для укрепления ее пролетарского крыла, перевода всей массы попутчиков на более четкие классовые рельсы и удаления из рядов федерации правых попутчиков, скатившихся в лагерь буржуазного сектора в искусстве.

8. Если раньше АХР считала возможным идти разными формальными путями к созданию советской тематической картины, то теперь, в связи с гигантскими темпами социалистической стройки, АХР будет бороться внутри себя и в федерации за линию, намеченную еще I съездом АХР, за активные формальные средства для создания пролетарского искусства, против дряблых форм пассивного иллюзионистского протоколирования действительности.

9. Ввиду важности и сложности стоящих перед федерацией политических и художественных задач и необходимости подвести материальную базу под ее художественную и общественную работу, пленум совета АХР поручает секретариату оказать организационную и материальную помощь в деле создания федерации.

Журнал «Искусство в массы»,
1930, № 1 (9), стр. 8, 9.

ДЕКЛАРАЦИЯ ФЕДЕРАЦИИ ОБЪЕДИНЕНИЯ СОВЕТСКИХ РАБОТНИКОВ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

1. Бурный рост индустриализации страны и коллективизация сельского хозяйства поставили перед нашим изобразительным искусством задачи, перед лицом которых с особой наглядностью обнаруживается идейно-политическое, творческое, организационное и бытовое отставание этого участка культурного фронта от тех боевых позиций, на которых решается борьба за строительство социализма.

Реконструктивный период застает изобразительное искусство в целом в состоянии значительного отрыва от политических задач пролетариата, а отдельные его отряды — на позициях идейной нейтральности и классово чуждых и враждебных тенденций и настроений.

Художественная практика наших изоработников и их объединений, как правило, осуществляется в формах и методах, обусловленных отживающими социальными отношениями и непригодных для обслуживания художественных потребностей широчайших слоев пролетариата и крестьянства. Профессиональный опыт наших художников все еще продолжает формироваться в условиях индивидуалистических устремлений, вне связей с основными массивами новых потребителей.

2. Такое положение до чрезвычайности затрудняет осуществление искусством двух основных задач, выдвинутых эпохой диктатуры пролетариата: а) служить мощным орудием пропаганды коммунистических идей и б) активно участвовать в реконструкции быта пролетариата и крестьянства средствами пространственных искусств.

Сотрудничество пролетарских кадров нашего изоискусства с попутническими элементами, активно участвующими в социалистическом строительстве, становится важнейшей организационной предпосылкой для осуществления гигантских задач реконструктивной эпохи и успешной борьбы с влияниями классово враждебных элементов в искусстве сегодняшнего дня. Организационной формой сотрудничества этих сил должна явиться Федерация советских художественных объединений, построенная на платформе

четкого осознания главнейших проблем пролетарского искусства и овладения марксистско-ленинским методом.

3. Сознавая всю ответственность принимаемых на себя задач и намечая практические пути к их разрешению, Федерация считает необходимым формулировать свое отношение к так называемому художественному наследству, к пониманию роли станкового и производственного искусства, к вопросам стиля и творческого метода, к проблеме внедрения искусства в массы и взаимодействия профессионального и самодеятельного секторов изоискусства.

Стоя на позиции ленинской формулы использования старой художественной культуры, критически усваиваемой и перерабатываемой под углом зрения социально-политических задач пролетариата, Федерация будет бороться со всяким чванливым пренебрежением к формально-техническим достижениям искусства прошлого.

Федерация считает необходимым активно противодействовать и разоблачать всякие тенденции к превращению задачи овладения высотой художественно-производственной техники в самодовлеющую цель искусства и к подмене социально-политических задач формалистскими устремлениями, служащими покровом аполитичности и протаскивания буржуазной и мелкобуржуазной идеологии. В то же время Федерация будет бороться с недооценкой требования высокого качества продукции, прикрываемой хвостистскими настроениями снижения мастерства под лицемерным предлогом необходимости приспособления к отсталым еще вкусам широких масс трудящихся.

Эти крайности должны получить свою четкую политическую оценку, совпадающую с резко отрицательным отношением как к правому, так и к «левому» загибам в теории и практике профессиональной и общественной ориентировки современного изоискусства.

Федерация не считает возможным признать ни за одной из борющихся художественных группировок права на исключительную гегемонию в деле построения стиля пролетарского искусства. Терпимость к разным стилевым линиям должна, однако, ограничиваться требованиями ясной общественной направленности всей художественной практики. Этот же критерий должен быть решающим при оценке всяких новаторских исканий, не совпадающих с установившимися стилистическими приемами.

4. Федерация полагает, что противопоставление так называемого станкового и производственного искусства, как двух враждебных или взаимоисключающих категорий, противоречит художественным задачам и потребностям строительства социализма, и поэтому считает нужным изжить теории, которые питаются, с одной стороны, недооценкой политической и бытовой роли станкового искусства, а с другой — пренебрежением к участию художника-производственника в творческой переработке форм промышленной продукции, в художественной организации вещей бытового обихода и реконструкции всей обстановки труда и жизни широких масс на основе коллективистических идей.

Федерация считает необходимым самое широкое внедрение искусства в промышленность.

Гигантский размах практических задач, стоящих перед изоискусством, требует активнейшего участия художника в строительстве новых городов социалистического типа, в оформлении мест нового быта (клубов, домов культуры и т. п.) и революционных празднеств, в реорганизации всей бытовой культуры на основе новых форм социальных отношений. Эти задачи выдвигают необходимость комплексного подхода к решению их и комплексных методов работы художников. Новые формы общественной жизни открывают широкий простор синтетическим методам профессионального

труда художников, уничтожая их цеховую, обусловленную капиталистическими отношениями разобщенность по узким специальностям. Федерация должна содействовать растущим тенденциям бригадных форм художественного обслуживания потребностей пролетариата как актуальнейшего метода совместной работы архитекторов, живописцев, декораторов, скульпторов, полиграфистов, текстильщиков, керамиков и т. д. в создании стиля пролетарского искусства.

5. Федерация считает, что объем художественных задач, измеряемый установкой на возможно полный охват культурных потребностей городского и деревенского населения, выходит далеко за пределы сил и возможностей профессионального искусства и налагает на художников особо ответственные обязательства в деле содействия развитию искусства самодеятельного. Сектор ИЗО в области самодеятельной работы является наиболее отсталым по сравнению с другими секторами искусства, а рост художественных потребностей по линии деревни придает этому положению исключительно острый характер. Лозунг Ленина «искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких масс трудящихся» требует установления теснейшей связи и правильного взаимоотношения между искусством профессиональным и самодеятельным.

Профессиональное искусство должно стать активнейшим организатором, способствующим выявлению художественного творчества масс, и черпать из него указания и силы для собственного роста.

6. Федерация считает, что без интенсивной работы по политическому перевоспитанию художнических кадров и углубления творческих методов не могут быть достигнуты цели, стоящие перед профессиональным изоискусством. Поднятие уровня политической сознательности художников должно стать одной из важнейших задач Федерации в качестве необходимой предпосылки для подъема художественного творчества на высоту выверенного идеологического оружия в борьбе за социализм. Федерация будет всячески стимулировать усвоение нашими художественными группировками и коллективами работников ИЗО недостающих им общественных навыков в качестве необходимой основы всей их профессиональной практики и приспособления к темпам и методам работы, созданным пятилеткой (соцсоревнование, ударничество). Федерация будет бороться за создание нового типа художника — крепкого общественника и крепкого производственника, идейно и творчески связанного с пролетарской революцией.

Консолидируя коммунистические пролетарские кадры художников, осуществляя самокритику, ставя вопросы творческого метода, оказывая идеологическую помощь попутническим группам, содействуя классовому расслоению, Федерация поведет политико-воспитательную работу среди попутчиков, решительно борясь с буржуазным искусством, его влиянием внутри Федерации и теми попутчиками, которые скатываются на классово враждебные нам позиции.

Федерация будет стимулировать развитие творческого соревнования, признавая свободу формальных поисков активно воздействующего языка и ведя одновременно борьбу с пассивным и классово чуждым мироощущением и его формалистическими установками.

Федерация будет решительно противодействовать распространению теорий, отрицающих идеологически воздействующую роль искусства, опираясь на успехи марксистского искусствоведения и содействуя его дальнейшему развитию.

Вопросы национального искусства и всех видов художественной самодеятельности национальностей должны войти неотъемлемой и важнейшей частью в работу Федерации. Вместе с тем, Федерация ставит одной из

основных своих задач интернациональное воспитание художника, борясь с тенденциями мелкобуржуазной национальной ограниченности и великодержавного шовинизма.

Грандиозная стройка, идущая в стране, и колоссальный объем предстоящего культурного строительства создают исключительно мощную базу для приложения профессиональной работы художника. Федерация будет бороться за плановость и организованность в деле материального использования этой базы для укрепления передовых участков изофронта, для выдвижения молодых пролетарских кадров художников и успешного роста художественной смены. В то же время Федерация будет всячески разоблачать и противодействовать распространению художественной халтуры, попыткам низкопробной спекуляции на псевдореволюционном искусстве и разоблачать ориентировки на средства и пути меценатства. Объединяемые Федерацией организации должны стать дисциплинированным передовым отрядом на фронте культурного строительства, опирающимся в своей работе на директивы и доверие авангарда рабочего класса.

Да здравствует Федерация советских работников пространственных искусств!

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 553—556.

2-й ПЛЕНУМ ФОСХ

В апреле состоялся 2-й пленум Федерации объединений советских работников пространственных искусств. Пленум продолжался 5 дней. На этом пленуме впервые в работе Федерации твердо и четко поставлены вопросы большой важности, большой исторической значимости. Пленум прошел под знаком постановления ЦК ВКП(б) о плакатно-картинной агитации.

Уже по первому докладу т. Масленникова о работе Федерации пленум вплотную подошел к вопросам классовой борьбы на изофронте, к вопросам диференциации. «Резкое, недопустимое отставание всего изофронта от темпов социалистического строительства и отсутствие ведущей пролетарской организации на изофронте усугубляли слабость работы Федерации и нечеткость ее художественно-политической линии» (из резолюции пленума по этому вопросу).

Прения, развернувшиеся по докладу т. Масленникова, с полной очевидностью показали, насколько старое руководство Федерации мало внимания уделяло таким важным вопросам, как политико-просветительная работа среди художников, как углубление работы по ликвидации прорыва на изофронте, отмеченного Центральным Комитетом партии в своем постановлении о «плакатно-картинной агитации». Намечая дальнейшую линию работы Федерации, пленум дал четкие директивы новому президиуму по вопросу о содействии консолидации пролетарских сил изофронта и по вопросам общего развертывания работы с самодеятельным искусством и связи с рабочей общественностью.

Борьбу за отвоевание революционных попутчиков от враждебных пролетариату течений и усиление политической грамотности художников пленум считает одной из важнейших задач в работе Федерации. В связи с решением ЦК намечена организация в системе Федерации общества худож-

ников-плакатистов. Решено также организовать по примеру Локафа объединение художников Красной Армии и Флота.

Не менее важным моментом в работе пленума является решение о создании на базе АХР попутнической организации, переходящей на позиции союзников пролетариата.

Вопрос о кадрах тоже занял большое место в работе пленума. Решено обратиться с ходатайством к соответствующим органам о создании художественного вуза в Москве. В прениях отмечалось, между прочим, недопустимое отношение к вопросу о художественных кадрах со стороны ВСНХ, ЦК Рабис, ИЗОГИЗа и прочих организаций. Все имеющиеся в Москве художественно-технологические вузы находятся в ведении ВСНХ. Однако ВСНХ не смог даже выделить на пленум своего докладчика по этому вопросу. Во всей системе ВСНХ не нашлось «подходящего» человека!

Пленум обсудил вопрос о творческом методе пролетарского искусства (доклад был сделан т. Маца). Пленум сугубо подчеркнул, что творческий метод неотделим от борьбы за генеральную линию партии.

«Пролетарским художником, — говорится в резолюции по докладу о творческом методе,—будет тот художник, который специфическим языком изоискусства передаст классовую борьбу пролетариата за социализм».

Тов. Малкин сделал на пленуме доклад о работе ИЗОГИЗа. Пленум заслушал также отчет кооператива «Художник» о его работе (доклад сделал т. Славинский).

Выступавшие в прениях по этим двум докладам отмечали как положительный момент в работе этих производственных объединений вопросы контрактации и развертывание плановости. В то же время отмечался целый ряд ненормальностей в их работе: слабость редакционного аппарата, отрыв от рабочей общественности, а по линии кооператива «Художник» искажение классовой линии, выразившееся в привлечении буржуазных кадров художников. В этом же духе и приняты резолюции пленумом.

Отдельным вопросом на пленуме Федерации разбирался раскол в ОСТ.

Пленум подтвердил оценку, данную президиумом Федерации процессу диференциации внутри ОСТ. Резолюцией пленума еще раз подтверждена необходимость борьбы за попутнические кадры и усиления политико-воспитательной работы среди художественных обществ.

В новый состав президиума Федерации избраны тт. Вязьменский, Львов, Перельман, Коршунов, Новицкий, Моор, Елкин, Точилкин, Чайков, Штеренберг Д., Лучишкин, Заславский, Истомин, Балхин и Ирбит.

Кандидатами выбраны тт. Герасимов С., Бабуров, Бриаловский и Лабас.

Избрана комиссия исполнения в составе трех человек и ревизионная комиссия, тоже в составе трех человек. Генеральным секретарем Федерации пленум единогласно избрал т. Л. П. Вязьменского.

СОВЕТ ФОСХ В СВЯЗИ С ПОСТАНОВЛЕНИЕМ ЦК ВКП(б) О ПЕРЕСТРОЙКЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Совет Федерации объединений советских художников с активом горячо приветствуют решения ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций.

Это решение является поворотным в развитии советского искусства, оно

свидетельствует о доверии партии рабочего класса к советской интеллигенции и к одному из ее отрядов — советским художникам. На основе успехов социалистического строительства достигнуты большие успехи в развитии искусства, выросли кадры рабочих и колхозных художников, произошел решительный поворот основных и решающих масс советских художников лицом к задачам строительства.

РАПХ, оказавший значительное влияние и помощь в перестройке изофронта. за последнее время допустил ряд ошибок — недопустимо изолировался от широких масс советских художников, ослабил свою работу среди них, не всегда критиковал с товарищеских позиций, зачастую нечутко, с перехлестыванием подходил к перестройке и исканиям художников.

Создание единого союза советских художников с комфракцией в нем создаст все необходимые условия для плодотворной творческой работы, обеспечит творческий рост пролетарских кадров и всей массы советских художников, предупредит возможность кружковой замкнутости, создаст все необходимые условия для гигантского роста советского искусства, для действительного развертывания творческого соревнования.

Совет ФОСХ совместно с активом считает, что под руководством Ленинского Центрального Комитета советские художники быстро пойдут по пути создания «магнитостроев изоискусства», глубоко и правдиво отображающих нашу социалистическую действительность, активно участвуя в построении бесклассового социалистического общества.

Примечание редакции газеты «Советское искусство»:

С большим опозданием художественные общества откликаются на постановление ЦК партии от 23 апреля. Только на днях состоялось расширенное заседание совета Федерации объединений художественных обществ, посвященное перестройке литературно-художественных организаций. Следует отметить, что РАПХ до сих пор никак не реагировал на постановление ЦК. Доклады генерального секретаря РАПХ т. Осипова и ответственного секретаря ФОСХ т. Вязьменского на совете ФОСХ также не дали исчерпывающей критики ошибок РАПХ и ФОСХ. Печатаемая нами резолюция совета ФОСХ еще раз подтверждает, что руководство Федерации не сделало всех необходимых выводов из постановлений ЦК.

Совершенно не обосновано указание резолюции, что ошибки, выразившиеся в зажиме самокритики, в изоляции от широких масс художников, вульгаризаторской критике, групповщине и администрировании, были допущены РАПХ только за «последнее время».

Если учесть, что РАПХ существовал немногим больше года, то такое указание следует рассматривать как нежелание руководства РАПХ и Федерации подвергнуть всю свою работу подлинной самокритике.

Крайнее недоумение вызывает полное умолчание в резолюции об ошибках руководства ФОСХ, в прошлом целиком солидаризировавшимся с РАПХ.

ФОСХ и бывшему руководству РАПХ следует отказаться от замалчивания своих ошибок. Жесткая самокритика со стороны РАПХ и ФОСХ — единственно правильный ответ на постановление ЦК, единственный правильный партийный путь к подлинной перестройке.

«Советское искусство», 27 мая 1932 г.,
№ 24.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 645—646.

РОССИЙСКАЯ АССОЦИАЦИЯ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ (РАПХ)

ОРГАНИЗАЦИЯ РАПХ *

Резолюция по отчетному докладу Центрального секретариата АХР (IV пленум Центрального совета АХР)

Охваченный трудовым энтузиазмом, под руководством ленинской партии, рабочий класс, перейдя в «развернутое социалистическое наступление по всему фронту», завершает построение фундамента социалистического общества, выкорчевывает корни капитализма, ликвидируя на основе сплошной коллективизации кулачество как класс, переводя деревню на социалистический путь.

В процессе социалистического соревнования в выполнении пятилетки в 4 года рабочий класс и колхозники поднимают культурную революцию на новый этап, выковывают нового социалистического человека.

Правильная генеральная линия партии, проводимая в борьбе на два фронта, в процессе обострения классовой борьбы преодолевает сопротивление эксплуататорских классов. Партия и рабочий класс побеждают чуждую идеологию, заостряют боевую партийную теорию, очищая ее от чуждых — механистических и идеалистических — извращений.

Решение ЦК ВКП(б) от 24.III о плакатно-картинной агитации указывает, что теория и практика пространственных искусств недопустимо отстают, что они недостаточно включились и мобилизовались на дело соцстроительства.

Утверждая изобразительное искусство как могущественный фактор социалистической агитации и пропаганды, решение ЦК тем самым наносит сокрушительный удар классово враждебной теории и практике «искусства для искусства», аполитичному искусству, маскирующемуся абстрактным «качеством» и «мастерством», формализмом, оторванным от классово устремленного содержания. Точно так же решение ЦК бьет неолефовские

---

* Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ) была создана в мае 1931 года на базе АХР, ОМАХР и ОХС. Идейно-творческой программой РАПХ послужила платформа, изданная в виде брошюры под названием «За пролетарское искусство», разработанная в духе рапповских документов руководителями РАПХ и ФОСХ. Во главе РАПХ оказались в основном те же омахровские молодые художники, нанесшие уже в 1927—1930 годах большой вред ахрровскому движению.

От РАПХ были отстранены все творческие организации художников, т. е. подавляющая масса мастеров изобразительного искусства.

Методы групповщины, пренебрежение к традициям русского классического искусства и к старым кадрам художников получили в РАПХ дальнейшее еще более нетерпимое выражение. Вслед за рапповскими «теоретиками» руководители РАПХ стали требовать от художников писать картины «диалектико-материалистическим» методом и т. д.

Все это привело к тому, что Центральный Комитет партии, признав такое положение в литературе и искусстве далее нетерпимым, принял 23 апреля 1932 года постановление «О перестройке литературно-художественных организаций».

Это постановление ЦК ВКП(б) см. на 85 стр. настоящего сборника — *ред.*

установки, отрицающие идеологическую значимость изоискусства, и мобилизует внимание пролетарских и революционно-попутнических кадров на борьбу с чуждой идеологией, на включение в шеренгу активных строителей социализма.

Деятельность Ассоциации художников революции, включающей в свои ряды в основном пролетарские и революционно-попутнические кадры, являющейся ведущей организацией на изофронте, в свете решения ЦК ВКП(б) явно недостаточна, несмотря на правильную художественно-политическую линию организации. Творческое лицо АХР не перестроилось и не отвечает еще в целом потребностям социалистического строительства. Организация недостаточно связана с рабочей и колхозной общественностью, отстает в темпах и методах работы. Отсутствие развернутой широкой дискуссии о творческом методе в художественной практике Ассоциации не способствовало должной диференциации и не разоблачило до конца все приспособленческие и реакционные элементы АХР.

Политико-просветительная работа как основное звено перевоспитания попутчиков АХР протекала чрезвычайно слабо.

Новые методы социалистического труда в художественно-творческом процессе, как соцсоревнование, ударничество, не развернуты в организации. Начавшееся движение работы бригад на заводах в отдельных звеньях значительно ослабло к концу, в особенности в Москве.

Отмечая рост периферийного ахровского движения за счет пролетарских и колхозных кадров и его достижения, пленум вместе с тем считает необходимым отметить слабый темп творческой перестройки и наличие в отдельных звеньях реакционных элементов.

IV пленум Центрального совета АХР отмечает недооценку Центральным секретариатом АХР значения ахровского движения по периферии, вследствие чего явилось слабое руководство филиалами, а также слабая связь с братскими национальными организациями.

IV пленум Центрального совета АХР считает, что проделанная работа Центральным секретариатом АХР в ряде решающих направлений ахровского движения является явно недостаточной как со стороны идеологического руководства, так и со стороны проведения основных организационных мероприятий.

IV пленум Центрального совета АХР, указывая на эти недостатки и предлагая новому составу секретариата изжить их, в то же время отмечает следующие достижения:

Превращение ахровской организации из попутнической в базу союзнического движения.

Укрепление авторитета АХР в массах рабочего класса, особенно по периферии.

Рост на периферии ахровского движения в индустриальных, совхозных и колхозных центрах и вовлечение в ахровское движение больших кадров самодеятельного искусства и рост национальных кадров.

Участие в общественных политических кампаниях.

Постройку 1-го Производственного дома художников в Москве.

Инициативу по созданию федерации и активное участие в ее работе.

Содействие АХР в деле создания АПХ.

Превращение журнала «Искусство — в массы» в боевой руководящий орган изофронта, в журнал «За пролетарское искусство».

Активное содействие в организации Изогиза.

Выдвижение и проведение в жизнь идеи контрактации.

Выдвижение новой формы выставочной практики (передвижные выставки по социалистической реконструкции сельского хозяйства).

Переход на новые коллективные формы в творческой работе.

Выделение из АХР пролетарских ее кадров и линия на превращение ее попутнической части в базу социалистической организации ставят перед АХР задачи дальнейшей чистки своих рядов и включения попутнической части ОМАХР и ОХС в ряды АХР.

Переводя организацию на союзнические позиции, АХР должна обеспечить свободу творческого соревнования на основе единой художественно-политической установки, построив работу всей организации на основе бригадного движения, практикуя комплексные бригады на конкретных объектах работы.

В сотрудничестве и под руководством АПХ, АХР должна способствовать дальнейшей диференциации как на всем изофронте, так и внутри себя.

Установка на превращение АХР в базу союзнической организации требует выработки новой творческой политической декларации на основе платформы АПХ и четкой ориентации членов своей организации на пролетарское партийное целеустремленное искусство, на усвоение членами организации марксистско-ленинского метода и мировоззрения пролетариата, на увязку творческо-политической работы с рабочей общественностью, непосредственного практического участия в соцстроительстве.

IV пленум Центрального совета АХР предлагает секретариату нового состава:

1. Учитывая важное значение организации изокомбината, принять энергичные меры к его осуществлению, обеспечив реализацию его соответствующими средствами, ориентировочно в сумме 300 000 руб.

2. На основе данных пленумом установок переработать рабочий план и смету.

3. Организовать выставку к антиимпериалистическому дню 1 августа 1931 года, подготовить и принять участие в организации выставок «На штурм 2-й пятилетки», «15-летие Красной Армии».

Идеологическая и практическая проработка этого вопроса должна быть секретариатом доведена до периферии.

Показ выставки, посвященной 15-летию Красной Армии, должен иметь в виду и национальные республики.

4. Усилить политико-воспитательную работу как в центре, так и на периферии, используя для последней цели также радио и журнал «Радио».

5. В связи с переходом пролетарской части ОХС, ОМАХР в ВАПХ, а союзнической части в АХР, секретариату надлежит разработать и разослать по периферии инструктивное письмо о порядке изменения деятельности этих организаций.

6. Принимая в центре как основной метод чистки постоянный просмотр творческой практики, секретариат должен вести в соответствии с общими установками АХР дальнейшую диференциацию и очищение рядов организации всеми необходимыми для того средствами, инструктируя в этом направлении филиалы по всей периферии ахровского движения.

7. Секционная работа должена вестись в органической связи с производством через бригады.

8. Работа секретариата и бюро филиалов по периферии должна положить в основу принятые решения совещания делегатов от филиалов на пленуме.

9. С момента оформления АПХ журнал «За пролетарское искусство» должен стать органом РАПХ. Вопросы же ахровского движения должны получать в нем всестороннее освещение.

10. Считать необходимым активное участие АХР в организации творческих бригад законтрактованных художников и руководство их работой.

Бригады эти должны строиться не только на основе близости формальных установок, но и по принципу тематической специализации художни-

ков (бригады, разрабатывающие темы Красной Армии, заводов, колхозов и т. д.). Бригады не должны иметь характера механических соединений и не должны превышать 10 человек. В основу их работы должны быть положены методы ударничества и соцсоревнования.

За партийность в искусстве!

За пролетарскую культуру!

1931 г.

Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 616—619.

К ПРОЛЕТАРСКИМ И РЕВОЛЮЦИОННЫМ ХУДОЖНИКАМ!

Капиталистический мир задыхается в противоречиях. Жесточайший промышленный и аграрный кризис охватил все без исключения капиталистические страны и их колонии. Десятки миллионов пролетариев выбрасываются на улицу, обрекаются на голод, нищету и вымирание. Разоряются миллионы крестьянских хозяйств. Гниет буржуазная культура. Капитализм стал преградой на пути дальнейшего прогресса человечества.

Процветают мистика, мракобесие, обезьяньи процессы, возврат к средневековым пыткам в тюрьмах для политзаключенных, линчевание в «свободной» Америке, рабский труд.

Отравленное ядом разлагающегося капитализма, работающее на обреченный класс, идейно опустошенное умирает буржуазное искусство. Капитализм идет к гибели.

Пролетарии и широкие массы трудящихся всех капиталистических стран осознают, что единственным выходом из неизбежных при капитализме голода, нищеты и вымирания является путь свержения капитализма, путь открытой революционной борьбы за диктатуру пролетариата под руководством коммунистических партий, под руководством Коммунистического Интернационала. Пытаясь отсрочить свою неизбежную гибель, капитализм беспощадно подавляет революционное движение. Капитализм стал на путь фашизма. На фоне глубочайшего кризиса капитализма лишь одна отрасль производства развивается бешеными темпами — это производство средств подавления и истребления миллионов трудящихся.

Лишь в одном направлении лихорадочно бьется с исключительным напряжением буржуазная мысль — это в направлении подготовки войны. Капиталистический мир ищет выхода из тупика величайшего кризиса, из необычайно обострившихся противоречий между отдельными капиталистическими странами в новом переделе мира.

В первую очередь эти военные приготовления направлены против СССР — социалистического отечества международного пролетариата.

Миру разлагающегося и умирающего капитализма противостоит мир строящегося социализма.

Миру империалистических хищников, миру колониального и национального порабощения и гнета противостоит мир свободно развивающихся и в братском единении строящих социализм трудящихся всех национальностей СССР.

Бурно растет социалистическая промышленность. Героическими усилиями пролетариата, методами соцсоревнования и ударничества пятилетка в 4 года выполнена уже в $2^1/_2$ года. Растут гиганты социалистического сель-

ского хозяйства — совхозы и машинно-тракторные станции. Миллионы крестьянских хозяйств вступают в колхозы. В процессе коллективизации обгоняются намеченные темпы и реализуется лозунг «к концу пятилетки коллективизация СССР должна быть в основном закончена». Выкорчевываются остатки капитализма. На базе сплошной коллективизации ликвидируется кулачество как класс. Полностью ликвидирована безработица. Неуклонно возрастает материальное благосостояние рабочего класса и широких масс трудящихся. Бурно поднимается культурный уровень трудящихся. Растут города, районы и области сплошной грамотности. Растет массовое изобретательство. Создаются заводы-втузы. Развивается научная мысль и становится достоянием широких масс. Преодолевая сопротивление классовых врагов, пролетариат завоевывает высоты знания и техники.

Отмирает религия. Растут творчество и инициатива масс. Пролетариат овладевает техникой. В стране строящегося социализма плановость проникает все глубже, охватывая не только хозяйственную, но и культурную жизнь страны.

Бурный рост хозяйства, материального благосостояния и культурных потребностей широких масс трудящихся, огромное жилищно-культурное строительство в стране. Рост массового производства художественных предметов быта. Клубы. Дворцы труда. Парки культуры и отдыха. Строительство социалистических городов. Оформление революционных кампаний и революционных празднеств. Рост полиграфической продукции: книги, плакаты, массовая картина и т. д.

Все это является той основой, на которой развивается массовое самодеятельное и профессиональное искусство, борющееся за социалистическое строительство.

Идя в развернутое социалистическое наступление по всему фронту, рабочий класс под руководством ленинской партии, проводящей свою правильную линию в борьбе на два фронта, преодолевая бешеное сопротивление классовых врагов, завершает построение фундамента социалистической экономики на одной шестой земного шара.

Все это с совершенной очевидностью выступает на сегодняшний день и властно требует полного осознания и четких позиций со стороны пролетарских и революционных художников СССР и капиталистических стран. Только сознательное и активное служение задачам революционного движения пролетариата является залогом действительного развития и мощного продвижения культуры и искусства вперед. Только с этих позиций можно разоблачать крах буржуазной культуры, лицемерие, ханжество и продажность ее, банкротство пацифизма, лакейство и пресмыкание буржуазной агентуры в рабочем классе — социал-фашистов из II Интернационала. Только этим путем мы создадим и создаем мощную пролетарскую культуру и искусство миллионов.

Творческий энтузиазм рабочего класса — класса СССР — увлекает на активное социалистическое строительство основные массы революционной интеллигенции и работников искусства. Пролетарское и революционное искусство стало мощным орудием агитации и пропаганды за темпы, методы и цели социалистического соревнования.

Классовая направленность и политическая заостренность его разоблачают остатки буржуазных установок в области искусства, их мнимую аполитичность.

Перед пролетарскими и революционными художниками капиталистических стран стоит основной задачей активное участие в революционном движении, подготовляющем штурм загнивающего империализма, и утверж-

дение средствами искусства классовых задач пролетариата. Борьба с цинизмом буржуазной культуры, половинчатостью и примиренчеством к ней либеральной интеллигенции, которая вместе с буржуазными идеологами обволакивает широкие массы, усыпляет их классовую бдительность и революционную волю. Борьба с подготовкой вооруженной интервенции против СССР — оплота мировой революции — борьба с фашизмом и белым террором. На защиту СССР, проводящего политику мира!

Пролетарские и революционные художники СССР и капиталистических стран, на борьбу с капиталистическим миром, его культурой и искусством!

За идеологически насыщенное, боевое, партийное пролетарское искусство!

За революционные интернациональные задачи его! За активное участие в революционном движении пролетариата и социалистическом строительстве!

За массовость и понятность искусства!

За превращение его в могучее идеологическое орудие мирового Октября!

Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ).

Журнал «За пролетарское искусство». 1931, № 5.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 632—635.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО СОВЕТА РАПХ ОБ ОСНОВНЫХ ЗАДАЧАХ РАБОТЫ РАПХ НА 1932 г.

1. Преодоление отставания РАПХ от темпов задач социалистического строительства является основной задачей Ассоциации пролетарских художников на ближайший период. Это отставание особенно нетерпимо в обстановке гигантских достижений на фронте социалистической стройки, обусловленных энтузиазмом и героизмом рабочего класса и колхозников, новыми формами социалистического труда, развертыванием социалистического соревнования и ударничества под руководством ленинской партии в борьбе с классовыми врагами и их агентурой.

В третьем решающем году пятилетки мы заканчиваем в обстановке резкого обострения кризиса капитализма и нарастающего подъема мирового революционного движения фундамент социалистической экономики. Один за другим вступают в строй крепости пятилетки — новые гиганты социалистической индустрии. Мы вступаем в четвертый и заключительный год пятилетки.

Поставив в центре внимания организационно-хозяйственное укрепление колхозов, мы приближаемся к сплошной коллективизации, мы преодолеваем индивидуалистическую психологию колхозника, и в этой области предстоит еще упорная работа, чтобы выработать из него работника социалистического общества. На основе сплошной коллективизации мы ликвидируем кулачество как класс.

Растут социалистические города и реконструируется коммунальное хозяйство. Растет материальное благосостояние широких масс трудящихся.

Бурно растет культурный уровень рабочих и колхозников. В стране ликвидируется неграмотность, введен всеобуч. Десятки, сотни тысяч пролетариев учатся в вузах, техникумах и рабфаках, рабочий класс выделяет значительные кадры свои в искусство, в частности в изобразительное искусство.

Именно эта обстановка настойчиво диктует РАПХ как пролетарскому отряду на изофронте решительно повернуться лицом к основным проблемам социалистического строительства. Только на этих путях РАПХ сможет преодолеть свое недопустимое отставание, сделать реальные шаги по пути к завоеванию творческой гегемонии на изофронте, действительно бороться за большое искусство большевизма.

2. Это может быть достигнуто РАПХ только при условии решительного поворота всей организации в целом к творческой практике и конкретной творческой критике. При условии поднятия членами РАПХ своего теоретического уровня, овладения марксистско-ленинским пролетарским мировоззрением и умения применить в своем творчестве метод диалектического материализма. При условии действительной большевистской борьбы за реализацию решений XVI партсъезда о развернутом социалистическом наступлении на всех фронтах, за реализацию мартовского постановления ЦК ВКП(б) о картинно-плакатной агитации и июньского пленума ЦК о городском хозяйстве. При условии борьбы за выполнение решений ЦК партии в журнале «Под знаменем марксизма», квалифицирующем философскую линию деборинской школы как линию меньшевиствующего идеализма, при условии критического пересмотра искусствоведческого наследства Плеханова и дальнейшей борьбы с механистическими установками бухаринской школы, с остатками богдановщины и борьбы с неправильными теориями Фриче в области искусства, при условии насыщения всего творчества пролетарских художников боевой, непримиримой партийностью.

3. Указания... «работать и руководить по-новому» должны лечь в основу дальнейшей работы РАПХ за поворот организации к идейно-творческим вопросам, за широкое развертывание самокритики, за конкретную критику, за вдумчивое отношение и товарищескую помощь попутчикам вместо общих фраз о попутчиках, конкретный анализ их творчества, за развертывание массовой работы на предприятиях, за конкретное живое руководство вместо бумажной волокиты, против обезлички и уравниловки, за контроль выполнения принятых решений, за поднятие ответственности... Задача РАПХ — средствами изобразительных искусств вести коммунистическую пропаганду и агитацию, нести их в широкие массы трудящихся.

Агитация и пропаганда за эти указания предполагают самое тщательное изучение конкретных факторов нашего социалистического строительства, конкретных строителей социализма, глубокое, а не поверхностное осмысливание происходящих процессов, понимание их в процессе диалектического развития. Это возможно лишь при условии применения в творчестве рапховцев метода диалектического материализма...

4. Решающей задачей РАПХ на ближайший период является превращение его в массовую пролетарскую организацию, орабочивание его, для чего необходимо еще шире развернуть работу с рабочими-художниками, изучить и подытожить имеющийся богатый и многообразный опыт этого движения, расширяя его размах и подготавливая призыв ударников в пролетарское изобразительное искусство. Необходимо немедленно приступить к организации местных АПХ в индустриальных центрах РСФСР.

5. В условиях крайней недостаточности пролетарских теоретических кадров на изофронте, их недостаточный теоретический уровень и их недостаточная связь с социалистической практикой тормозили развернутое наступление марксистско-ленинской теории на изобразительном фронте и оттягивали разгром буржуазных и лжемарксистских теорий.

Основным условием правильного развития РАПХ являются дальнейшая разработка и уточнение теоретических позиций, разработка ленинского наследства в этой области, решительная борьба с правой опасностью, как главной на данном этапе, и их выразителями — правыми оппортунистами, с гнилым либерализмом и «левым» ликвидаторством.

Успехи, которые РАПХ имеет в борьбе с «левыми» ликвидаторами (идейный разгром «Октября», признание механистических ошибок т. Маца, признание ошибок т. Новицким), ни в коем случае не должны усыплять организацию. Она должна быть боеспособной и готовой к отражению возможностей рецидивов по этой линии. Разве трудно понять, что без непрерывной борьбы с буржуазными теориями на базе марксистско-ленинской теории невозможно добиться полной победы над классовым врагом.

6. РАПХ должна обратить особое внимание на отстающие участки по линии производственного искусства (текстиль, керамика, арматура и прочие художественные произведения быта), должна продолжать разработку и уточнение основных теоретических установок, должна бороться за подъем на высшую ступень их творческой практики, должна вести борьбу с теми, кто недооценивает художественного оформления предметов быта, с «украшателями», должна бороться за внедрение искусства в производство. Должна быть разоблачена и разбита в области производственных искусств новоявленная теория «эмблематического решения» как скрытое «левое» ликвидаторство, как подновленная октябристская установка.

7. РАПХ как ведущая художественно-политическая организация на изофронте, которой еще предстоит завоевать творческую гегемонию, должен вести борьбу с проявлением классово чуждых идеологических явлений среди отдельных звеньев РАПХ (пассивный натурализм, формализм, схематизм), с элементами комчванства, зазнайства и нежеланием учиться. РАПХ должен вести решительную и беспощадную борьбу с буржуазным искусством, формализмом, маскировкой, приспособленчеством и халтурой (ОХР, кадры бывшего общества «4 искусства», «репинцы», отдельные звенья ССХ, правое крыло «Круга», филоновцы). РАПХ должен вести идейно-воспитательную работу с попутничеством (через ФОСХ и АХР, «Общество плакатистов», «Общество книги»). Помогая художникам-попутчикам в их идейном и творческом перевооружении, разоблачая скрывшихся под маской попутчиков буржуазных и кулацких художников, РАПХ должен помочь переходу лучшей части попутчиков на позиции союзников пролетариата.

8. РАПХ, ставя перед собой на ближайший период задачу укрепления своей организации в пределах РСФСР, вместе с тем, должен оказывать всемерное воздействие и помощь делу консолидации пролетарских кадров в союзных республиках (Украина, Грузия и т. д.).

9. Помогая укреплению международного революционного изофронта через МБРХ в создании пролетарских революционных организаций художников капиталистических стран, РАПХ ставит своей задачей на ближайшее время ознакомление рабочих СССР с творчеством зарубежных революционных художников, организуя шефство отдельных АПХ над художественными революционными организациями капиталистических стран. Необходима передача опыта борьбы РАПХ за четкие пролетарские позиции в изо зарубежным пролетарским художественным организациям.

РАПХ должен помочь МБРХ в борьбе с влияниями на революционные художественные группы идеологии «искусство для искусства», с влияниями партий второго интернационала.

10. Журнал РАПХ «За пролетарское искусство», превратившись в

двухнедельный, должен резко перестроиться. Он должен стать гибким, более боевым и массовым органом Ассоциации, помогающим на базе основных установок РАПХ и намеченных решающих задач мобилизовать всех рапховцев на выполнение больших и ответственных задач, поставленных перед ними переживаемым этапом социалистического строительства.

11. Основным условием выполнения всех задач, стоящих перед РАПХ, должна явиться решительная перестройка работы организации...

Считая в основном правильными теоретические художественно-политические и творческие позиции РАПХ, проводившиеся на основе линии партии, необходимо отметить низкий теоретический уровень членов РАПХ, слабую работу над вопросом творческого метода и недостаточную работу с попутническими кадрами, слабую работу по орабочиванию организации (работа с рабочими-художниками) и связи с рабочими массами, слабую самокритику, узость актива и отсутствие ответственности за поручаемую работу.

Только преодолев все эти недочеты и перестроив организацию на основе указаний партии и под ее руководством, РАПХ сможет действительно по-большевистски бороться за «магнитострой искусства».

Журнал «За пролетарское искусство»,
1932, № 1.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 635—638.

ОРГАНИЗАЦИЯ ЛЕНИНГРАДСКОЙ АССОЦИАЦИИ ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ЛАПХ)

Собрание коммунистов-художников Ленинграда

Собрание художников-коммунистов и комсомольцев Ленинграда, детально обсудив платформу РАПХ (платформа комфракции АХР по консолидации пролетарских сил на изофронте) и платформу «Октября», считает, что собрание и организационное оформление пролетарских сил изофронта в ассоциацию пролетарских художников, безусловно, назрело. Дальнейшее снижение темпов в деле организации ЛАПХ политически вредно. Дело организации ЛАПХ определяет в основном следующие классовые расстановки сил изофронта Ленинграда:

1. Рост количественно и творчески пролетарских сил как по линии профессионального искусства, так и самодеятельного. Усилившаяся дифференциация попутнических групп (выход пролетарских кадров из АХР), наличие явно буржуазных групп (куинджисты, индивидуалисты и др.), наличие чуждой художественной практики внутри попутнических объединений (см. выставку командированных в колхозы), неудовлетворительное состояние руководства самодеятельным искусством (Изорам. Пролеткульт) и задачи, предъявляемые искусству реконструктивным периодом нашей страны, настоятельно требуют объединения разрозненных пролетарских кадров художников для общего руководства и классовой дифференциации изофронта.

2. Такое объединение пролетарских групп профессионального и самодеятельного искусства в ЛАПХ как части РАПХ должно произойти в основ-

ном на платформе РАПХ (платформа по консолидации пролетарских сил на изофронте комфракции АХР).

3. Собрание приветствует организационное оформление пролетарской части изофронта в Москве (организация РАПХ) и со своей стороны считает необходимым в самое кратчайшее время оформить ЛАПХ.

4. Наряду с этим собрание считает необходимым в основе решить вопрос о создании и подборе руководств союзнической организации, создающейся на базе союзнических сил АХР, оформление которой должно сопутствовать организации ЛАПХ.

Журнал «За пролетарское искусство», 1931, № 5.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 641.

НА УРОВЕНЬ НОВЫХ ЗАДАЧ

(Резолюция расширенного секретариата РАПХ совместно с московским активом)

Секретариат РАПХ с активом пролетарских художников приветствуют решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций [1], о ликвидации ВОАПП и РАПП, об аналогичных изменениях по линии других видов искусства, об объединении всех художников, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских художников с коммунистической фракцией в нем.

Это постановление подытоживает пройденный этап, характеризующийся решительным поворотом основных масс советских художников в сторону социалистического строительства, творческим ростом пролетарских профессиональных и самодеятельных кадров на изофронте и намечает основные пути дальнейшего развития советского искусства.

ЦК констатирует, что «за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства».

По отношению к изофронту это выразилось в идейно-творческом росте основных масс советских художников, в овладении ими советской тематикой и создании ряда замечательных произведений искусства, отражающих борьбу рабочего класса за социализм.

ЦК констатирует, что за последние годы «успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели, художники с заводов, фабрик и колхозов».

По отношению к фронту изо это нашло выражение в росте и консолидации пролетарских сил, в усилении их влияния на перестройку попутчиков, в творческих достижениях пролетарского искусства, в борьбе с ликвидаторами искусства, чуждой теорией и практикой, с чуждыми влияниями на пролетарские кадры.

В работе вокруг РАПХ были объединены значительные группы рабочих и колхозных художников, которые, овладевая художественным мастер-

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 85.

ством, повели борьбу средствами изобразительного искусства на конкретных участках за социалистическое строительство.

В обстановке решающих успехов социализма, на пороге второй пятилетки, в условиях поворота широких масс советских художников в сторону пролетариата, огромных культурных сдвигов в стране и роста пролетарской интеллигенции и пролетарских художников «рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций... становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству».

Историческое постановление ЦК ВКП(б) [1], являясь поворотным пунктом в развитии советского искусства и актом большого доверия к советской интеллигенции, обеспечивает широчайший размах художественного творчества и творческого соревнования и требует в то же время решительного вскрытия и преодоления ошибок в прошлой работе на фронте изо. Поэтому сейчас особенно необходима—со стороны РАПХ в первую очередь—самая развернутая большевистская самокритика...

В связи с этим, не поняв всего значения для изофронта этих указаний и решений и необходимости перестройки на новые формы работы, РАПХ и ее руководство допустили ряд больших ошибок.

Ведя борьбу со всякого рода вульгаризаторами, с теорией и художественной политикой «Октября», упраздняющего искусство и не понимающего исключительной важности работы с попутчиками, а также с теоретиками типа Масленникова, объявившего некоторых попутчиков буржуазными художниками, РАПХ не сумела избежать в работе с попутчиками ряда грубейших ошибок.

РАПХ вела крайне слабую идейно-воспитательную работу с ними, зачастую подменяя ее декларированием и администрированием. Конкретная творческая критика, которая является сильнейшим орудием в деле перестройки советских художников, была слабо развернута, давала мало положительных ориентировок, зачастую была не товарищеской, «наезжательской», была слишком «общей», не замечала сложных процессов перестройки отдельных художников.

Ставя своей основной задачей создание произведений, достойных нашей великой эпохи, РАПХ в практической работе медленно проводила творческую перестройку своих рядов, не сделала всего необходимого для широкого развертывания творческой дискуссии, не поставила со всей решительностью и конкретностью исключительной важности проблему культурного наследства, «овладения техникой» в области искусства.

Недостаточно была поставлена работа с рабочими и колхозными художниками, в особенности на периферии.

Все это дополнялось кружковой замкнутостью, обособленностью от других организаций советских художников, элементами групповщины, слабо развитой самокритикой, которая в работе РАПХ не стала методом работы и органическим условием перестройки.

Новые задачи, поставленные партией перед советскими художниками в обстановке огромных успехов борьбы за социализм, могут быть выполнены лишь при условии преодоления всех допущенных ранее ошибок, дальнейшего их вскрывания, обеспечения в работе комфракции Союза советских

---

[1] См. настоящий сборник, стр. 85.

художников правильной партийной линии в вопросах искусства и сплочения рядов советских художников на основе постановления ЦК.

И нужно решительно бороться со всеми попытками истолковать постановление ЦК «по-своему», снизить и исказить смысл постановления для оправдания своих групповых позиций и своих ошибок в прошлом со стороны тех, кто не понимал классовой борьбы на изофронте и недооценивал роста пролетарского искусства и его влияния на перестройку советских художников.

Постановление ЦК обеспечивает обстановку для большого творческого подъема и творческого соревнования между художниками. Творческая мобилизация основной массы советских художников на основе постановления ЦК обеспечивает создание «магнитостроев искусства».

Журнал «За пролетарское искусство». 1932. № 9—10.
Цит. по сборнику «Советское искусство за 15 лет», стр. 648—650.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА 20-х ГОДОВ

Раздел открывают собранные воедино статьи и выступления А. В. Луначарского по вопросам изобразительного искусства, опубликованные в свое время в различных изданиях и не вошедшие в другие разделы настоящего сборника.

Затем следует несколько статей обзорного характера из периодической печати тех лет, дающих представление об основных направлениях и поисках критической мысли.

В конце раздела помещены «Дискуссии об АХРР», развернутые в 1926—1927 годах на страницах журналов «Жизнь искусства» и «Революция и культура».

В ходе дискуссий «скрещивались мечи» апологетов формализма и эпигонов пролеткультовщины и сторонников реалистического направления в искусстве. На стороне последних с блестящими по силе логики статьями выступали виднейшие представители марксистской эстетики того времени — Е. М. Ярославский и А. В. Луначарский.

Острая полемика дискуссий, как бы вводящая читателя в живую атмосферу художественной жизни 20-х годов, с неопровержимой убедительностью свидетельствовала о решительной победе реалистического искусства как в области идеологии, так и в творческой практике.

СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

ЗАКЛАДКА ПАМЯТНИКА А. Н. ОСТРОВСКОМУ

Из выступления А. В. Луначарского на закладке памятника А. Н. Островскому в Москве 13 апреля 1923 г.

Советская власть, возникшая из глубоких недр революции, равной которой не было еще в истории человечества, сочувственно откликнулась на идею о постановке памятника, так как гигантский сдвиг, который произвела революция в оценке художественных и литературных имен, не мог не повлиять и на оценку Островского, но по степени уважения к огромному его таланту изменения, конечно, не произошло. Островский, и по нашему мнению, является главнейшим выразителем всей русской драматургии и попрежнему великим учителем того, каким должен быть театр. Пути, к которым звал Островский, считаем рациональными и мы. Произведения Островского должны вызвать у пролетариата и крестьян много дум и восторга. поскольку будет строиться новый театр, он должен исходить из Островского. Настоящий памятник должен служить тому, чтобы заветы Островского не забывались и из них бил родник новой театральной жизни.

На торжественном заседании в этот же день в Малом театре, посвященном юбилею А. Н. Островского, А. В. Луначарский в своей речи провозгласил лозунг:

К Островскому, к идеалам художников 60—70 годов, в поэзии — к Некрасову, в музыке — к «могучей кучке», в живописи — к «передвижникам», в литературе — к великим романистам, а в театре — к Островскому!

«Известия», 14 апреля 1923 г.

ИСКУССТВО И РАБОЧИЙ КЛАСС *

(Вступительное слово А. В. Луначарского на чествовании Народного художника республики Н. А. Касаткина 9 мая 1923 г. в Историческом музее)

Я должен извиниться, что срочные дела не позволяют мне до конца остаться на заседании и ознакомиться с интересующим меня годичным отчетом деятельности Ассоциации художников революционной России и участвовать до конца в чествовании Народного художника республики Н. А. Касаткина, которое представляет из себя явление естественного

* Вступительное слово было записано В. Н. Перельманом.

признания перед республикой заслуг Николая Алексеевича со стороны ВЦИК, присудившего звание Народного художника республики пока только одному ему.

Я хочу коснуться сегодня здесь темы, особенно близкой мне: «Искусство и рабочий класс».

Мы имеем два класса: эксплуататоров и эксплуатируемых; теперь мы имеем диктатуру класса, освободившегося ради освобождения всего человечества.

Заинтересованность рабоче-крестьянского государства в искусстве несомненна. Значение искусства рабочим классом никогда не отрицалось, но тяжелое положение республики, война, разруха не позволяли уделить должного внимания искусству.

Я буду говорить сегодня, главным образом, о живописи как об искусстве художественно-промышленном и как искусстве агитационном. На мой взгляд, художественная промышленность является также агитационным искусством в самом широком смысле слова. Художественная промышленность, придавая формальную законченность полуфабрикатам, предназначенным для утилитарного использования, создает радость восприятия вещи, — радость совершенно другого порядка, чем простое удовлетворение потребности. Этого рода задача является задачей гигантской, и художник, отнюдь не ограничиваясь здесь орнаментированием, внедряется в самый производственный процесс, и в этом процессе техник и художник подают друг другу руки, зачастую сливаясь в одном лице, причем в таких случаях утилитарная вещь, точно соответствующая своему назначению, производит наиболее художественное впечатление.

Социалистическое государство не может относиться равнодушно к этой задаче, как к части нашей работы, направленной к просветлению масс наряду с удовлетворением их насущных потребностей. Вследствие этих же причин архитектура есть глубочайшее социальное искусство, которое должно пересоздать весь уклад сел, городов—весь наш внешний уклад. И надо полагать, что архитектура в смысле влияния на формы других родов изобразительного искусства сыграет огромную роль.

Мы только сейчас начинаем осматриваться и теоретически и практически. В этом отношении Академии художественных наук удалось несколько продвинуть вперед основные задачи художественной промышленности. Художественно-промышленная выставка, не дав больших экономических результатов, многое дала все же, показав, что́ может создать наш кустарь. На западном рынке произведения нашего кустаря не только могут иметь чисто эстетическое значение, но и могут оказать известное влияние на равновесие нашего торгового бюджета.

Но увлечение художественной промышленностью должно иметь границы. Некоторые теоретики спрашивают себя: неужели художник должен перестать писать картины? Художник должен тогда будет утонуть в художественной промышленности, в делании вещей. Но спросим себя сейчас же: агитплакат есть ли вещь? А как быть с маршем, с песней? Вещи ли это? Рассуждая так, эти теоретики забыли «азы». Когда мы смотрим на окружающие нас здесь груды книг, — разве все это, имея малую непосредственную ценность, как вещь, не нужно человечеству в высочайшей мере? Безусловно нужно, ибо книга организует жизнь не меньше, чем совокупность самых дорогих машин, — они заражают, видоизменяют, объединяют людей. Не понимать этого — значит потерять первоосновы оценки ценностей. Здесь мы встречаемся с теорией искусства. Каждое произведение искусства производит известное впечатление и организует известный момент моей жизни. Но, конечно, это может быть невысокого качества вкусовым ощу-



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. *1928 г.*

П. А. Радимов. Люди в рогожах. *1928 г.*

Б. В. Иогансон. Узловая железнодорожная станция в 1919 году. *1928 г.*



Е. А. Кацман. Калязинские кружевницы. *1928 г.*

С. М. Луппов. Коммунистический отряд в 1919 году. *1928 г.*



П. П. Соколов-Скаля. Путь из Горок. *1929* г.

щением, тонким гурманством. И этого мало. Произведение искусства, в котором разрешены лишь чисто формальные задачи, является только этюдом. материалом для определенных целей. Художник, конечно, вправе разрешать чисто формальные задачи, но чистые формалисты-художники являются тенденциозной группой, за которой скрываются, за которой мы можем найти известные классы, думающие не о пересоздании жизни, а способные заниматься только созерцанием ее. Это есть аристократическое, пресытившееся всем искусство, искусство буржуазии, хотя проповедь такого рода искусства может захватить на известный момент часть молодых сил...

Защитники чистого искусства с бешенством нападают на защитников социального искусства, от которого идут силовые линии. Но оно есть — или несомненно придет, причем основной вопрос в том, кому будет оно служить. Искусство может быть сознательно агитационным и преследовать цели пропаганды. Это называют тенденциозным искусством, но если идея могуча, то и произведение, ее выражающее, явится вершинной точкой в искусстве. Художник может, однако, и не думать об этом, творить в идейном отношении почти бессознательно,—и уже дело марксизма разобраться в плодах его творчества. Рабочий класс не может относиться равнодушно к искусству, которое все является агитационным, кроме разве простого орнамента. Есть произведения, вредные для рабочего класса, и есть произведения, нужные и полезные для пролетариата.

Художник не может остаться равнодушным к происходящему во всем мире социальному перевороту, не может остаться равнодушным к русской революции. Какой здесь размах, какое величие эмоций, какая возможность реорганизации людей, воздействия на них элементами искусства, воздействия на эмоциональные, волевые центры людей. Вот какое искусство я называю агитационным. И я хотел бы видеть новых художников, пришедших от рабочего класса или к нему, взявших на себя эту задачу воздействия на все общество. Такой художник должен быть реалистом. Искусство черпает язык из недр действительности, но, идя дальше в сторону чистой формы, порывает с вне нас существующим, с миром для всех и вследствие этого становится все менее понятным. Художники утверждают, что произведения искусства понимать не надо. Бессодержательное искусство тешит себя этими фокусами.

Я хочу в связи с этим остановиться на одном интересном общественном явлении, на кубизме. Основная идея кубизма—сконструировать на манер кристалла определенные данности природы, придать им логичность, так сказать, принципиально их упорядочить. Отсюда стремление к геометризации, к кубу, к другим геометрическим формам. Здесь человеческая упорядоченность противопоставляется хаосу природы, абстракция — внешнему впечатлению; это все равно, что построить по определенному принципу музыкальную фугу или высоко проработать узор. Здесь сказывается недавно усилившийся инстинкт буржуазии к планомерной организации своих сил. Но ведь это метафизическое искусство не может видоизменить мир. Эти фрикассе из действительности и метафоры ни для чего не нужны. Природа сама по себе этим не изменяется, к тому же реорганизация действительности, хотя бы в отражении, у кубистов случайна. Буржуазный художник живых целей не имеет, у него нет руководящей идеи.

Энгр, египетская скульптура понятны всякому, а кубистическое произведение есть скорее искаженность внешних явлений, чем их отображение. Потерявшее дорогу буржуазное искусство принимает за хлеб камень.

В России недавние кубисты делают уже шаг к реализму. Реализм вообще подымает голову, но, анализируя некоторые выставки реалистов, мы можем наблюдать здесь известную сектантскую зачерствелость, известную болезнь эпигонства, мы здесь не видим живого применения художественных

сил к современному мощному темпу жизни. Я предчувствую, что в Ассоциации художников революционной России должны собраться наиболее свежие силы, чтобы открыть глаза на революционную действительность. На одной из последних выставок модернистов я наблюдал также сдвиг к изучению реального. На этой выставке левые художники и художницы центра начинают учиться живому языку. Главное, это — победить отвращение к сюжету. Нужно помнить, что за искусством стоит человек. Довольно бессмысленных колоратур. Этим были завалены все художественные выставки. На первый план выступает подготовка картины как целого мира в себе, а не этюда как фрагмента. Нет картины, если полотно представляет собой только формальные комбинации чистой живописи. Картина должна зажечь душу каждого зрителя. Концентрировать основное в картине— это организовать ряд заранее определенных моментов переживаний в зрителе. Старик Бетховен даже о музыке своей говорил: «Мы писали идейные вещи». Идея никогда не может мешать искусству. Наоборот, искусство без идеи разлагается.

Вот почему на ближайшие пласты прошлого искусства, на эпоху передвижничества надо обратить особое внимание. Там выходец из народа поставил свой гордый противовес власти и капиталу. Они хотели говорить для русского народа и от его имени и в этом направлении создали великое, и хотя и потом их стали одно время хаять, но теперь мы стали вновь понимать, на какой высоте были хорошие мастера 60—70-х годов. Пересмотр отношения к этому пласту необходим. Не в народничестве тут смысл. Никто не скажет, что мы должны писать стихи на те же темы, что и Некрасов. Я не хочу петь здесь хвалы Демьяну Бедному, но он единственный, обладающий силой и простотой некрасовского стиха, поэт, чьи стихотворения разошлись в количестве трех миллионов. Ни один поэт мира не достиг такой цифры, и ему ВЦИК дается Орден Красного Знамени за то, что на простом и доступном пониманию всех языке, опираясь на широкие пласты народа, он будит и зовет к коммунизму, знает, что сказать рабочему, мужику, красноармейцу.

Таким же знаменательным фактом является провозглашение Народным художником республики Н. А. Касаткина, у которого надо учиться героическому суровому реализму. Н. А. Касаткин, биографии которого здесь будет посвящен, кажется, специальный доклад, с глубокой любовью первый обратил внимание на пролетариат.

Этот художник близок рабочему классу.

Тот ли у вас язык, что у него и что вы ему скажете — этим будет расцениваться ваша близость к передовым кругам человечества.

Воля рабочего класса, которая излучается через его представителей, через рабоче-крестьянское правительство, возлагает наибольшие надежды на тех художников, которые памятуют три завета: понятный до максимума язык, наличность глубоких переживаний, стремление проникнуться внутренним миром народа не в отсталых слоях его, а в его передовых отрядах, в его Коммунистической партии. В этом не может быть никакого сомнения, и надо быть слепым, чтобы не видеть этого. Внутренний консонанс между рабочим народом и партией, несмотря на страдания и испытания, обеспечивает дальнейшие победы. Реализм, как выражение подлинного содержания, надо полюбить, им надо проникнуться. Новая экономическая политика создает только внешнюю зависимость от нэпмана и является лишь небольшой поддержкой художественному консерватизму, — это не может убить настоящих художников, знающих, что теперь хозяин — рабочий народ. Настоящее чествование является лишним звеном в цепи показательных явлений, знаменующих дальнейшее направление развития ис-

кусства. В том направлении, в котором работал Н. А. Касаткин, можно обслужить подлинные потребности народа, который придет и наградит своих мастеров и учителей.

Из сборника «4 года АХРР» М., 1926, стр. 16—20.

НА ВЫСТАВКАХ

I

В это воскресенье я второй раз посетил выставку АХРР и был на вернисаже выставки «Бытие».

Прежде всего надо отметить, что интерес к живописи в массах, несомненно, до чрезвычайности вырос. Я не говорю еще о массах в собственном смысле слова, — о красноармейцах, рабочих-массовиках, крестьянах. По всей вероятности, и до них скоро докатится этот интерес, а может быть отдельные экспедиции уже захватывают и этот массив. Но во всяком случае 7-я выставка АХРР, привлекшая целую компактную толпу в день своего открытия, такую толпу, что нельзя было даже толком рассмотреть картины, — так и продолжает все время посещаться тысячами людей, — и индивидуально, и большими экскурсиями. Тут видишь и верхние, в смысле культурности своей, слои рабочих и работниц, и вузовцев, рабфаковцев, всякого рода школьников вперемежку с трудовой интеллигенцией, — и вся эта толпа, как убедился я, находится в повышенном настроении, волнуется, ловит каждое слово руководителей, толкует, спорит, объясняет, критикует. Выставка «Бытие», к которой я еще вернусь, в общественном отношении менее интересна и менее способна зацепить настоящего массового зрителя, но и ее открытие привлекло очень много публики.

Круг замкнулся, художник находит явно своего зрителя, зритель явно начинает признавать в художнике СВОЕГО художника. В этом явлении, несомненно, великая заслуга всей АХРР.

Мы привыкли ругать АХРР, мы справедливо находили на первых ее выставках слишком слабо показательными те картины на симпатичные нам темы, которыми сразу же козырнула наша АХРР. С разных сторон раздавались толки, что среди ахрровцев много людей, которые подлаживаются, которые угодничают, которые продали кисть чистого живописца за чечевичную похлебку в качестве награды за «революционную халтуру».

Во всем этом, может быть, была частичная правда, но правда весьма частичная. Как всегда, злостные критики в самом главном были не правы. Не следует направлять злостную критику против революционно-прогрессивных явлений: в них всегда есть живая душа. И, наоборот, самые гордые и мнимо возвышенные позиции, когда они попахивают контрреволюцией, приводят неизбежно к декадансу и пустоте.

Теперь уже видно, что технически АХРР растет, что наиболее талантливые ее представители приспособляются к новым сторонам жизни, художественно отражать которую они взялись, что втягиваются большие мастера, увлекаемые общим потоком АХРР. Теперь уже видно, что настоящая, подлинная искренность преобладает здесь; а главное, видно, что лозунг подхода к искусству со стороны темы, со стороны сюжета оказался абсолютно оправданным.

В самом деле, еще нельзя сказать, чтобы на 7-й выставке было много удачных КАРТИН, даже нельзя сказать, что на ней была хоть одна картина в полном смысле слова, то есть такая, которая имела бы волнующий жизненный сюжет и была выполнена, как действительная красочная симфония, как крепкая конструкция образов, которые так же бы носились потом в вашем воображении, в вашей памяти, как какие-нибудь «Запорожцы» Репина или «Боярыня Морозова» Сурикова.

Но хотя такой картины еще и нет на выставке, и даже произведений, которые являются более или менее подступами к ней, тоже немного (по крайней мере, удачных), все же сейчас наша публика, низовая публика, а вместе с ней, в сущности, и вся публика, кроме нескольких шипящих по углам эстетов, признала выставку АХРР за общественное событие, волнуясь глотает глазами дар художника и будет радоваться их успеху и будет охотно прощать им временные неудачи.

Некоторые озлобленные «мастера» и «эстеты» говорили мне: АХРР развращает неопытную публику, она бросает ей приманку в виде сюжета и заставляет попасться на крючок халтурного искусства, она портит вкус публики, она понижает ее требовательность.

Но все это вздор. Потому что, когда нашей публике предлагают так называемые «высокие образцы» мастерства, приложенные к предметам, глубоко для нее безразличным, то она просто никак на это не реагирует. У нее нет потребностей к так называемому чистому искусству. Да ведь и действительно оно есть шелуха, в которой нет ореха. Буржуазное вырожденство создало обширнейшие типы эстетов, для которых орех — социальное содержание — был просто вреден и которые любили полированную шелуху искусства. Новый зритель пожмет плечами, он, может быть, найдет, что это красиво, даже мастерски, но спросит: а что же дальше? Для него самое красивое формальное полотно, если оно бессодержательно, то же самое, что кусок красивых обоев. И за это спасибо. Ведь по существу такое красочное пятно и есть кусок обоев.

С другой стороны, у нашей публики нет стремления к роскоши, к обстановке, к коллекционерству; все это поддерживало интерес буржуазии и буружазной интеллигенции, как таковой... к художественным безделушкам, иной раз в два-три квадратных аршина. Да, иногда публика клюет подчас и на картины с невысокой техникой, но с большой темой. Это вовсе не плохо. Она и этим приучается к искусству. АХРР привлекла внимание толпы к живописи, в этом ее громадная заслуга, а дальше постепенно разберутся в том, что хорошо и что плохо.

II

Но, конечно, есть в АХРР, как целом, и недостатки. Я разумею под этим такие недостатки, от которых, может быть, и ушел тот или другой отдельный художник, но которые отмечаешь при ОБЩЕЙ характеристике всей выставки.

Например, достопримечательно, что не все ахрровцы берутся за «темы». Есть у них и просто пейзажи, типы, какие могли быть отражены на любой прежней выставке, есть натюрморты и т. д. Иной раз один и тот же художник выставляет такие бессюжетные картины и дает вдобавок какую-нибудь «революционную». И что же? Бессюжетные картины очень грамотны, иной раз даже хороши, а революционная картина слаба. Возможны, конечно, такие случаи, когда сюжетную картину художник делает для отвода глаз. Художника нисколько не волнуют эти революционные или трудовые темы, но раз я-де ахрровец, раз я назвался груздем, — надо лезть в кузов. Я думаю, однако, что таких случаев немного. В большинстве случаев дело объяснятся другими причинами.

Во-первых, революционную картину писать очень трудно. Революционная картина может быть выдержана прежде всего в двух плоскостях: 1) она может быть СТИЛИЗОВАННОЙ действительностью, даже символом, она может быть, так сказать, фантазией на революционные темы.

Это, конечно, богатейшая и обширнейшая область творчества, но она весьма мало отражена на выставке АХРР. Почему? Может быть потому, что ахрровцы еще не так прочно почувствовали революцию, чтобы суметь создать свое видение, в концентрированном виде отражающее ее.

А, может быть, ахрровцы боятся фантастики, потому что, к сожалению, среди коммунистов встречается иногда (и гораздо чаще, чем нужно) боязнь фантастики, смешение фантастики с метафизикой или мистикой.

Нельзя представить себе бóльшей ошибки. Такой, никем не заподозренный реалист и революционный писатель, как Демьян Бедный, очень часто пускается в область иронической и торжественной фантастики и, конечно, прекрасно делает.

Но как бы то ни было, создать картину, которая была бы высокозначительной фантазией на революционные темы, очень трудно. Ведь для этого надо быть поэтом, а не каждый живописец поэт.

2) Второй путь — это реалистическое отражение нашей нынешней революционной и послереволюционной жизни. Тут подстерегают художника опасности. В самом деле, чисто и четко реалистические отображения жизни могут походить на раскрашенные фотографии. Они могут быть (и ахрровцы очень часто впадают в это) какими-то случайными записями сцен борьбы или сцен труда, оторванными, дезорганизованными, в которых не чувствуется никакого творчества. Конечно, моментальная фотография с какой-нибудь интересной или трагической сцены представляет собою огромную ценность, но от художника мы ждем иного. Сама реалистическая картина должна непременно включать в себя какой-то художественный подъем, какое-то художественное обобщение. Это может быть достигнуто и порознь, как, например, великолепной техникой, скажем, голландского типа, или типа высокого импрессионизма. Тон и чисто реалистическое отражение могут поднять кусок действительности до значительности поэзии. Чрезвычайно много в этом отношении могут дать сама конструкция картины, ее внутренняя гармоническая законченность, отсутствием чего очень часто страдают ахрровцы.

И, наконец, особенно важным ОПРАВДАНИЕМ НЕПОСРЕДСТВЕННОГО РЕАЛИЗМА является проникновенная любовь к изображаемому, чуткость симпатии художника, вскрывающая для него и через него под наружностью, жестом, психологию изображенных им действующих лиц.

III

Теперь пройдемся немножко по выставке, останавливаясь на том, на чем я невольно останавливался при моем втором посещении. Оговорюсь, с исчерпывающим вниманием я выставки не изучал, возможно, что не заметил чего-нибудь достойного замечания, но все же осмотрел я ее тщательно.

Мне понравились картины молодого художника Терпсихорова. У него есть большая свежесть, интересная красочность — «В котельне», «В портновской», в картине, изображающей Дом Союзов ночью, и т. д.

Полны жизни батальные (лошадиные) этюды Грекова.

Приближается к голландцам и интересно материалистически работает Яковлев, туда же тянет Рянгину. У Рянгиной, в ее ставшей уже в некотором смысле знаменитой картине «Кухня», имеются по-голландски написанные человеческие фигуры, которые наблюдательная художница зарядила большой интенсивностью жизни. Это настоящие «персонажи», которые не

забываются. Но в той же картине имеются детали: картошка, кусок плиты, на которой стоит какая-то тускло мерцающая металлическая утварь, сделанные еще лучше, чем фигуры, и заслуживающие похвалы со стороны самого строго «чистого» художника.

С плакатной точки зрения не лишена энергии картина Котова «Последний лозунг».

Великолепные мастера, конечно, Архипов и Машков. Маститый Архипов блещет юностью, его краски сочны и победоносны. Все его картины, выставленные на 7-й выставке, — в особенности этюд «Старик», — интересны. Архипов не дал ни одного чисто-революционного сюжета, но он очень на месте в АХРР, он показывает, куда надо идти, чтобы быть уже в красках мажорным, бодрым, радостным. Так сделанных картин не могут не любить крепкие, полные уверенности и надежды, люди.

Машков — художник в высокой степени замечательный, от которого можно многого ждать. Если итальянские критики говорили о чрезмерной будто бы материалистичности русских художников, об их любви к насыщенной, переполненной соками действительности, к блеску красок в их чисто материальной прелести, то Машков является именно художником, полностью отвечающим такой характеристике. У него выставлены интересные пейзажи, густые, красочные, приятные глазу. Но в чем он особенно силен, это в больших натюрмортах. Да, эти фрукты, эти хлебы, это мясо сделаны с мастерством, равняющим Машкова с недосягаемыми до сих пор в своем роде корифеями голландских натюрмортов. Они не только правдивы до своеобразной иллюзии, но они необыкновенно красивы, заманчивы и ярки. Красочность их сведена Машковым словно в какие-то меднотрубные, органные аккорды. Конечно, эта живопись без революционной темы, но вы чувствуете, что Машков приобрел то высокое мастерство непререкаемой реалистической убедительности и красочной звучности, которые необходимы для создания революционной картины.

Я знаю, что Машков не хочет сразу взяться за нее. Он переходит теперь к серии портретов революционных деятелей. Он хочет писать городские пейзажи, социально многозначительные; но я верю, что Машков даст нам настоящую революционную картину. Конечно, расстояние до нее от победного винограда и кренделей Машкова с 7-й выставки еще большое, но и силы у художника чрезвычайно много, и сознание именно этой цели — революционной картины — в нем крепко, и подготовительная работа его дает не какие-то леса и подпорки, а тоже шедевры в своем роде. Присоединение Машкова к АХРР знаменательно.

Грозно значителен пейзаж Павлова «Нефтяные вышки» (рисунок). У Радимова, обычно несколько грешившего слишком непосредственным реализмом, в этот раз есть хорошие красочные достижения. Я еще в Казани видел эти картины, и мне тогда, как и теперь, понравилась его картина «В избе» с загоревшимися огнем и сделавшимися парчовыми тряпками у солнечного окна и его тоже залитая ярким солнцем, вышедшая в сумерки из избы, «Девушка». Радимов человек усердный, пишет много, является упорным представителем чисто ахрровских подходов и дает с выставки до выставки хорошую меру восходящей линии ахрровской живописи.

Превосходна небольшая картина Чепцова. Это коллективный жанровый портрет. Чепцов снял трибуну, на которой выступает молодой секретарь ячейки и где, слушая его со взорами, устремленными в публику, сидят несколько его ближайших товарищей. Вот тут достигается одно из условий большой значительности непосредственного реализма. В самом деле, эту сцену можно было бы заснять фотографически, скажем, увеличить и раскрасить. Технически разница с картиной Чепцова была бы невелика, но внутренне она была бы неизмерима, ибо Чепцов продумал, прочувство-

вал, любовью прощупал своих действующих лиц и дал необычайно привлекательный, в конце концов, обобщающий, типичный образ еще несколько наивного политического оратора, восхищенного своей темой, восхищенного своей речью и ролью, почти самозабвенного, почти целиком отдающегося своей аудитории, немножко косолапого, вероятно, и мысли выражающего шершаво, но крепкого, уверенного, горящего самым высоким социальным чувством. Более или менее подстать к нему и его товарищи. И, стоя перед этой картиной, невольно говоришь себе: вот те, которые более всего способствовали победе революции, и невольно проникаешься любовью к этим людям, как после прочтения книги Фурманова.

Кацман выставил большой ряд портретов. В них всегда есть внешнее сходство. Кацман очень крепкий рисовальщик, но эта крепость как-то закупоривает его рисунки, от них веет классом. Все же иной раз он зорко подсматривает особенности модели. Нельзя не похвалить полного жизни портрета Петрова. Кто знает этого человека в жизни, не может не заметить не только внешнего, но и внутреннего сходства, — например, этой углубленной в себя рассеянности взгляда из-под очков. Эта вещь удалась Кацману.

У Шестопалова слабоваты «Пугачевцы», но живые этнографические этюды Востока хороши.

Опять невольно останавливаешься на «Рабкоре» Перельмана. Это вновь социальный портрет — один из важнейших для нас родов живописи. Художник может брать для него и определенное лицо, но в этом определенном лице, в единице, он обязан видеть и показать нам целый общественный слой. Это — трудная, но благодарная задача. Конечно, «Рабкор» Перельмана принадлежит, так сказать, к переднему, я думаю, столичному слою рабкоров. Это тип сознательного, много перевидевшего на своем веку рабочего-коммуниста, который держал в руках, — и при этом не напрасно, и инструмент, и винтовку, и, может быть, вожжи какого-нибудь уисполкома, а теперь взял в эти руки — и тоже не напрасно — перо журналиста.

У Никонова очень хорош автопортрет, неплохо задуманы и были бы интересны и остальные работы, если бы что-то еще прибавить к этой живописи. Она, кажется, в чем-то недоделанной, поверхностной.

Любопытно сделана, полна юмора и является хорошим документом социальной жизни почти всех этих художников, перед нами прошедших, небольшая картина, изображающая изготовление плакатных надписей: какая-то старая мастерская, где конец красного полотнища накинут прямо на голову мерцающего в зеленоватых сумерках Аполлона. Извиняюсь перед автором этого современного, живописного, хорошо сделанного этюда за то, что не могу припомнить его фамилию (По-видимому имеется в виду картина Н. Терпсихорова «Первый лозунг» — *ред.*)

Одной из самых больших по величине, по количеству работы, в нее вложенной, является картина «Повстанцы» Карпова. Карпов — очень серьезный художник, и на выставке имеется много его хорошо проработанных этюдов. Но тут-то и сказывается, что от совершенно реалистически взятых натюрмортов не так-то легко перейти к картине. Действительно, в картине Карпова есть какая-то громоздкость, какая-то неподвижность. Полотно очень добросовестное, но, несмотря на тщательность своего выполнения, очевидность наилучших намерений, несомненную наличность соответственных психологических данных у художника, это еще не та картина, которую мы ждем.

Художник Луппов почти рядом выставляет картину «Столкновение рабочих с мастерами». Она написана, по-видимому, спешно, как будто даже небрежно, халтурно. Мне говорят, что самые условия, в которых работает этот художник, не дают ему возможности работать спокойно и тщательно,

но тем не менее и в выбранной Лупповым гамме красок, и в огромной живописи и выразительности лиц, которые ведь не написаны с натуры, а скомпонованы, больше настоящей жизни, чем в прекрасно разработанной картине Карпова.

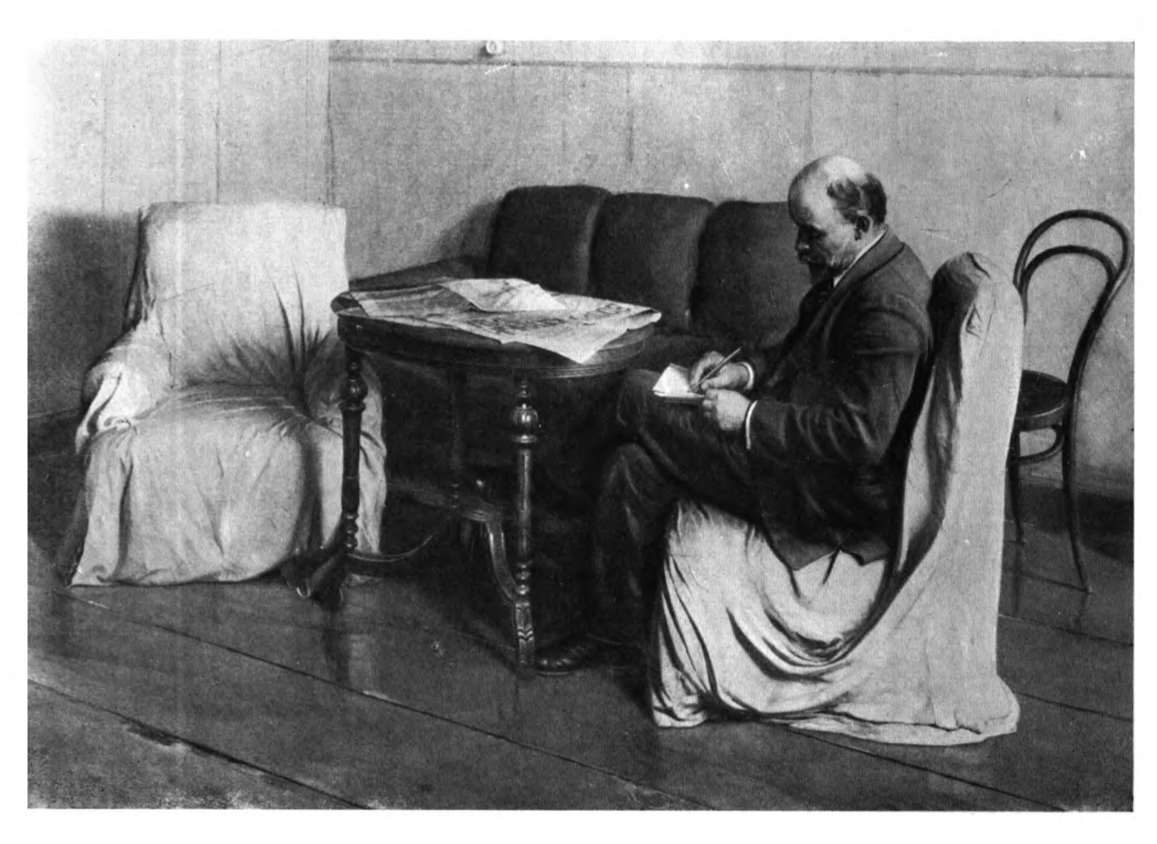
С другой стороны, возьмем картину Журавлева «Баррикады». Тут подход романтический. Ночь, но на отстреливающихся и вместе с тем как бы рвущихся вперед баррикадных бойцов и на весь их пьедестал — баррикаду — яркий пожар льет свой кровавый отблеск, в котором все краски стираются, так что вся картина противопоставлена в двух тонах, что придает ей характер эстампа. Это легко выполнимо в виде цветной литографии, и это будет красиво на стене любого клуба.

Художника обвиняют в некоторой романтике. Даже говорят что-то о том, что нужно-де изображать серую революцию в ее простом, будничном виде. В этом видят какую-то демократическую добродетель. Ни на одну минуту не отрицая всей важности трезвого наблюдения революции и всей внутренней торжественности ее простоты, которая в ней, конечно, есть, никак не могу согласиться с тем, чтобы в революции не было огромного пафоса, подъема, почти сказки, никак не могу согласиться и с тем, чтобы эти стороны революции нельзя было бы изображать, так сказать, ЖИВОПИСНОЙ МУЗЫКОЙ. Ведь не требуют же от нас революционного марша, чтобы он был правдиво сер и ненаряден; наоборот, он зажигается тем более, чем более в нем праздничной звучности, контрастов, захвата. Того же мы вправе требовать и от картины. По правде сказать, только в картине Журавлева имеется намек на такую трактовку революции, и этим картина выделяется и заслуживает похвалы.

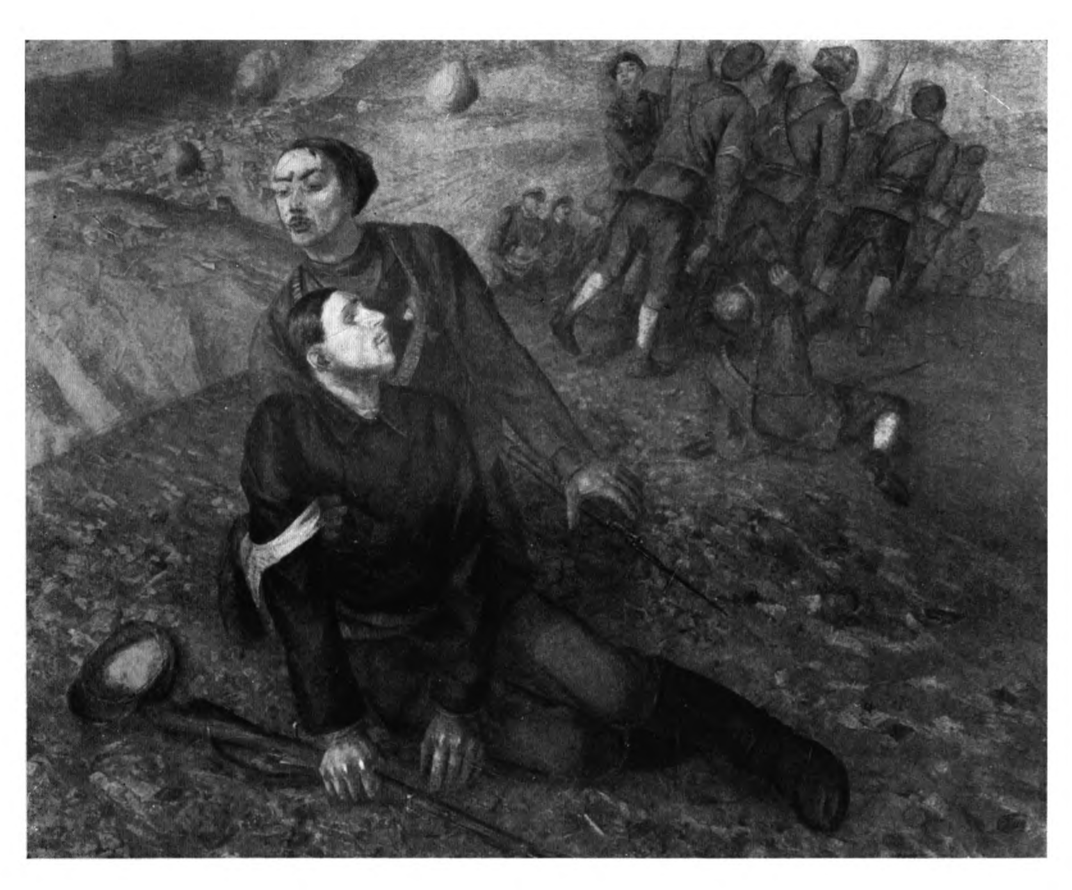
Похожи друг на друга полотна двух прекрасных художников — Юона и Кустодиева. Кустодиев исходит как будто бы из факта, — правда стилизованного, — какого-то большого празднества в Ленинграде. Юон прямо создает фантастику под названием «Люди». Но там и здесь — ночь, там и здесь взволнованные группы людей. Там и здесь люди соприкасаются с какой-то окружающей землю бесконечностью. Там и здесь есть ощущение пламенности, космичности происходящего. Недаром предыдущую картину Юон так и назвал «Новая планета», стараясь перевести, так сказать, в космический лад чувства, вызванные всемирной огромностью революции.

Очень интересное мастерство показал Бродский в своем ряде пейзажей. Говорят, пейзажи эти не имеют ничего общего с натурой, это — изнутри рожденные симфонии. Тем более это интересно. Особенно великолепны «Зима» с ее высоким горизонтом и целым миром растений, зданий, животных, людей и простора. В венском музее имеется большой ряд работ одного голландца, — кажется, Фюрстенборха, — которые очень напоминают эту манеру Бродского. Но и во всех других пейзажах бросается в глаза поставленная художником себе задача изобразить простор и, так сказать, прорвать полотно, сразу заставить зрителя идти по какой-то тропе вдаль. Эту свою пространственно-пейзажную задачу Бродский решает в разных манерах. В одних пейзажах слышится что-то от Левитана, а рядом — улица в духе Пизарро. Никогда еще Бродский не являлся таким эклектиком, но редко проявлял он и такое зрелое мастерство.

Всем известно, какие нападки закружились вокруг огромной картины Бродского, изображающей заседание Коминтерна. Частью эти нападки шли из дружественного лагеря, и, тем не менее, надо прямо сказать, что картина эта вызывает настоящий взрыв восторга со стороны неискушенных рабочих зрителей. Действительно, достоинств в этой картине тоже много. В конце-концов это одно из немногих произведений нашей живописи, о котором можно говорить, как о картине. Конечно, это не вполне картина, какой мы ждем, она для этого слишком мельчит, но в общем мы теперь знаем,



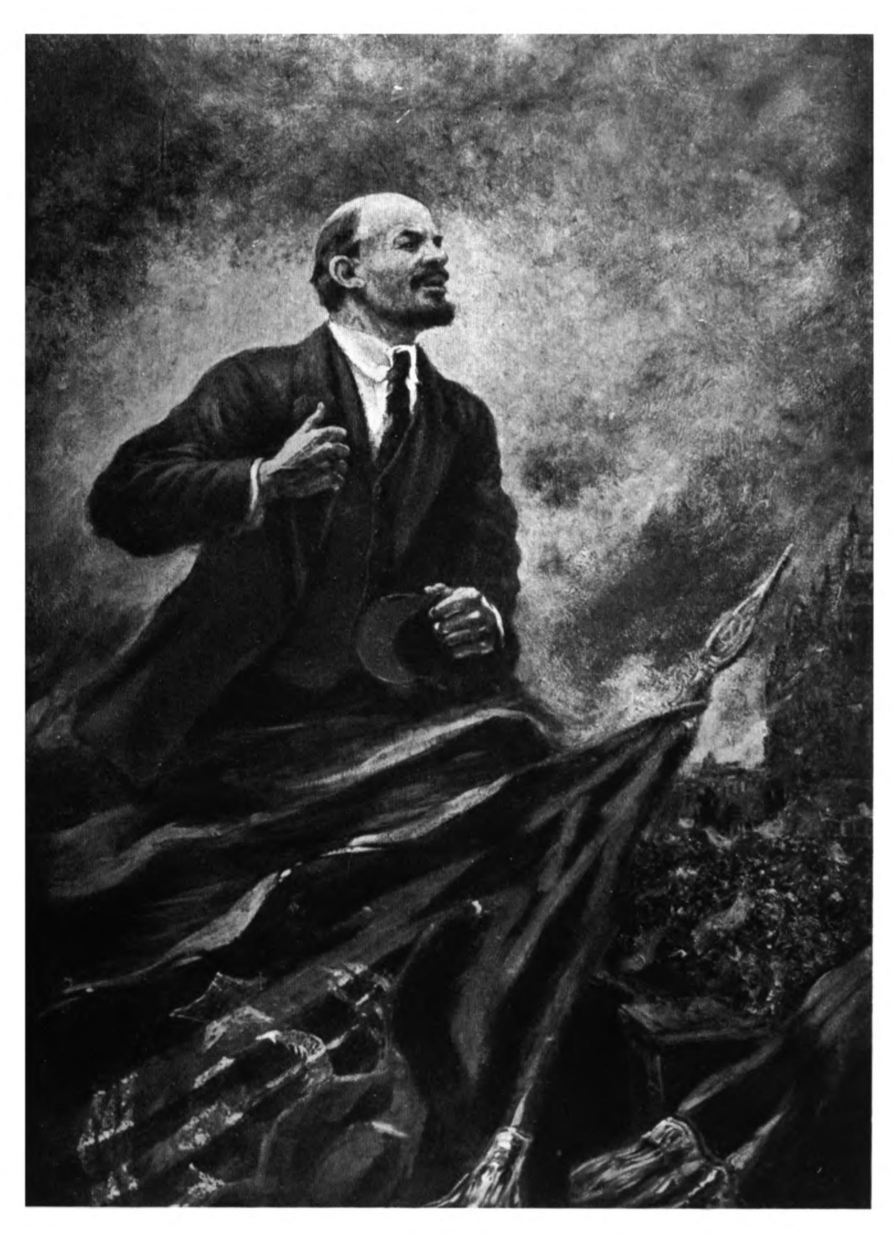
И. И. Бродский. В. И. Ленин в Смольном. *1930 г.*



К. С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. *1928 г.*

П. П. Кончаловский. Купанье красной конницы. *1928 г.*

К. Ф. Юон. Первомайская демонстрация на Красной площади в 1929 году. *1930 г.*



А. М. Герасимов. В. И. Ленин на трибуне. *1930 г.*

что когда Бродский показывает, так сказать, абстрактное мастерство и добивается соответственных результатов, то мы можем быть уверены, что и революционная живопись в собственном смысле слова, хотя отчасти, воспользуется этими плодами.

Упомяну еще двух молодых. Мне очень нравится ранняя зрелость и в то же время несомненная юность Козочкина. И сразу же я отметил, — и теперь особенно настаиваю, что отметил не ошибочно, — молодого Богородского. Его серия беспризорных — превосходнейшая группа социальных портретов, о каких я говорил выше по поводу «Рабкора» Перельмана.

Действительно, это — целая гамма, от идиота до такого быстроглазого хулиганенка, в котором несравненно больше возможностей для будущего, чем в самом лучшем комнатно-воспитанном «нормальном» ребенке.

Серия портретов беспризорных, один из которых находится, между прочим, на выставке «Бытие», представляет собой целый художественный трактат о беспризорных подростках. Я представляю себе, что знающий быт беспризорных исследователь может написать о них захватывающую книгу, придав ей как иллюстрацию всю серию работ Богородского. При этом молодой Богородский показывает себя не только живописцем психики, не только человеком, умеющим очень остро передать ее, но и крепким рисовальщиком и небезынтересным колористом.

IV

Все это сделалось особенно ясным для меня и, кажется, бесспорным для других, когда я посетил выставку «Бытие» и нашел там работы Богородского как доминирующие над всей выставкой. Здесь есть раньше написанные, но очень красочные и смелые крымские пейзажи, еще один его превосходный «Беспризорный» и в особенности большое полотно «Американская танцовщица». На нем изображена девушка в мужском костюме ковбоя и вызывающей позе, вся яркая, и по общему характеру, и по тонам своего костюма, на таком же до крика ярком тоне. И в ней столько молодости, отваги, вызова, что не удивляешься собравшейся вокруг нее толпе зрителей. Эта работа несколько плакатна, но уж молодости, смелости в ней хоть отбавляй! В этом смысле она кипит какой-то комсомольской удалью в необыкновенно нарядном и праздничном преломлении. Может быть, эта девушка, моделью которой послужила танцовщица или артистка цирка, более авантюристка, чем революционерка, но нашей юной и буйной революции по дороге с такими. Очень уж много тут энергии, очень уж высоким фонтаном бьет здесь радость бытия и готовность встретить и победить всякие трудности.

В самом Богородском, — матросе, бродяге, артисте эстрады, акробате, поэте (сборник «Даешь»), а теперь окончившем Вхутемас и сразу выдвинувшемся в первые ряды живописцев, есть что-то от этой юной революционной поросли. Революция постучала в землю, и оттуда прут теперь необычайно свежие, сочные силы. От души можно пожелать, чтобы эти новые силы сумели влиться в тот широкий и глубокий канал, который предначертан был великой рукой Ленина и осуществляется Коммунистической партией.

Однако же, пусть у Богородского не закружится голова. Его начинают очень хвалить, и я в этом грешен. Между тем ему надо еще много работать. Может быть, ему пора перестать уже разбрасываться, а сесть на самого сильного своего коня, на живопись, и именно на социально-портретную живопись. Работать надо много и всячески бояться того преждевременного чванства, от которого и лица, и коллективы предостерегал так мудро великий учитель.

В общем 3-я выставка картин общества «Бытие» оставляет приятное впечатление тем, что у нас немало молодых талантов. Это общество все состоит из молодежи. Отмечу автопортрет Богданова; очень хороши портреты Поваляевой; некоторые вещи Рудашева, сезаннизирующие работы Ражина, содержательный, красочно насыщенный, спокойный, почти классически уравновешенный портрет Львовой-Рогачевской кисти Саввичева. Не лишено достоинства подражание Кончаловскому Сретенского. Почти единственная революционная картина — большое панно Скаля — хорошо задумана, но совершенно беспомощна по рисунку, сжевана и, конечно, в этом виде довольно безотрадна.

Молодежь «Бытия» объяснила мне, почему она не влилась сразу в АХРР. «Мы хотим, чтобы революция отразилась непосредственно на нашей технике, мы хотим подготовить живопись высокого качества для служения революции».

Но невольно спрашиваешь себя: действительно ли подготовлять живопись высокого качества можно только на натюрмортах, на обнаженных или полуобнаженных женщинах, портретах случайных людей, не характерных для переживаемого времени, безразличных сюжетах и т. д.

А между тем это подавляюще преобладает на выставке. Разве нельзя развивать свою технику на сюжетах более интересных, чем куча наваленных на стол еще стариком Сезанном яблок? Почему надо брать случайные портреты, а не отыскать, например, типичной старухи, работницы, героини труда или бравого красноармейца, или какого-нибудь инородца, зажигающего впервые огонь цивилизации, а вместе с тем и коммунизма где-нибудь среди киргизов, и т. д. Ведь наша жизнь кишит интереснейшими типами, представляющими для портретиста глубочайший интерес и легко переходящими в социальный портрет. Почему молодой художник изображает себя с какой-то вазочкой в руках, а не серьезного работника революции, любовно разбирающего и чистящего свой верный маузер? Ведь это было бы соединением психологически занятного лица с любопытнейшим натюрмортом. Всякий технический этюд можно связать с революцией.

А между тем, работая так, как работает «Бытие» (за исключением неудачного плана Скаля), никак не приготовишься к одному, к конструированию группы, а следовательно, и к картине, не подготовишься, пожалуй, к углубленному пониманию современной психологии во всем ее разнообразии и к острому ее выражению. Вряд ли «Бытие» на совсем правильном пути, и, может быть, лучше прекратить ему свое сепаратное бытие и влиться в общее русло АХРР. Никто не помешает им там разрабатывать свою технику.

«Известия», 24 и 27 марта 1925 г.

ДОСТИЖЕНИЯ НАШЕГО ИСКУССТВА

(Из доклада А. В. Луначарского на V съезде Всерабиса в мае 1925 г.)

...В области изобразительных искусств мы имели в этом году опять-таки очень знаменательный сдвиг. В работах АХРР теперь имеется наличие несомненного повышения качества, при ...любовном и умелом углублении современного быта... АХРР зацепила своей последней выставкой большие массы, которые не удалось зацепить нашему левому искусству, несмотря

на имеющиеся к этому предпосылки. Выставка АХРР была переполнена самым настоящим пролетариатом: рабочими, красноармейцами, пролетарским студенчеством, которые с великим волнением останавливались на экспонатах. Успех этот сейчас же был признан правительством, и Совнарком дал крупную сумму специально на поддержку АХРР. Ряд крупных мастеров теперь вошел в АХРР и, вероятно, будет входить и в дальнейшем. Теперь АХРР является главным руслом для нашего изобразительного искусства, и последние его работы намечают тот тип искусства, который в ближайшем будущем явится, по-видимому, доминирующим...

«Известия», 30 мая 1925 г.

НА 2-й СЕССИИ ЦИК СССР

(Из стенограммы доклада Наркома по просвещению А. В. Луначарского)

Товарищи, позвольте кратко перейти к той области, которая до сих пор занимала очень мало ваше внимание, но которая в нем нуждается — к области искусства. Я буду здесь очень краток, но я должен сказать, что общественное мнение у нас, включая сюда руководящие советские органы ЦК партии, и вся наша общественность уже начинает заинтересовываться глубоко этим вопросом.

Нам еще пока рано говорить о том служении искусства, которое может сделать изящными наши жилища, окружить нас красивыми и изящными вещами во всех формах нашей жизни.

Ведь каждый фабрикат, который предоставляется нам для употребления, есть еще полуфабрикат, если он не сделан художественно приемлемым. Так как пища, как бы она ни была здорова, если она не вкусна, дерет нам горло, так и ситец, который мы носим, ложка, которую мы употребляем, стул, на котором мы сидим, доставляет нам удовольствие, если он обработан соответственно нашим вкусам. Но об этом говорить еще рано. Художественное произведение идет сейчас, главным образом, через кустарную промышленность, которую мы всемерно поддерживаем; в нашу индустрию эти идеи еще недостаточно проникли.

Но искусство имеет еще другую роль — идеологическую роль агитатора и воспитателя, которым мы пользуемся, чтобы агитировать за нашу идею. И права Н. К. Крупская, которая говорит, что никакой логической мыслью нельзя овладеть вниманием масс так, как тем взволнованным и образным словом, каким обладает в разных областях искусство.

Мы имеем сейчас общее возрастание искусства... Тяжелые ведь времена были. Затем, несомненно, сдвиг вызван требованиями нашей общественности (следует очень сжатый очерк положения в литературе и театре).

В области изобразительных искусств художники долго топтались на месте, рисовали только цветочки, пейзажики, голые тела, которые они привыкли давать для потребностей буржуазии, а та их вешала в гостиных и кабинетах. Сейчас буржуазии нет, гостиных и кабинетов нет, т. е. они есть, но там сидят рабочие, там созданы дома отдыха и клубы. И вообще для пролетариата, для революции не такая продукция нужна — нужна другая. Долго не могли художники приспособиться к этому рынку. Левое искусство, футуристы пошли к нам... Но угодить нам они не могли, лишь не-

многие сумели влить в свои формы новое содержание. Правда, многие из левых сумели к нам приблизиться. Так, Маяковский создал в честь Октябрьского десятилетия поэму, которую мы должны принять как великолепную фанфару в честь нашего праздника, где нет ни одной фальшивой ноты и которая в рабочей аудитории стяжает аплодисменты. Но нужно было 10 лет, чтобы прийти к этому, а в живописи движение было еще медленнее, чем в литературе. Сейчас сдвиг произошел огромный и во всех областях искусства. Тут очень показательна прошлогодняя выставка АХРР. АХРР напала на мысль создать выставку, которая явилась отражением всей нашей страны, показать все ее углы, закоулки, новые типы, новую работу. На выставке нельзя было протолкаться от публики. Какая это была публика? Это были рабочие, красноармейцы, вузовцы и крестьяне. Подмосковные крестьяне приходили туда и, сопровождаемые гидами, ходили по всем залам и любовались, как велика и разнообразна наша страна.

Из постановления ЦИК по докладу т. Луначарского.

«Неуклонно и систематически усилять материальную базу социально-культурной работы в Союзе ССР с тем, чтобы темп роста этой работы не отставал от общехозяйственного роста страны.

Продолжить работу по систематическому улучшению материального положения всех работников в области культуры и науки.

Продолжать работу по дальнейшему укреплению и приближению к широким трудящимся массам художественной культуры (театры, кино, музыка, изобразительные искусства)».

Из бюллетеня Информационного бюро
АХРР, № 10, 1927 г.

ИТОГИ ВЫСТАВКИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ЗАКАЗОВ К ДЕСЯТИЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

Решение жюри

Первая выставка государственных заказов закончилась.

В общем сделанный правительством опыт надо признать удачным.

Средний уровень выставки, в особенности в отношении скульптуры и графики, стоит выше среднего уровня последних выставок, имевших место в Москве.

Нельзя не отметить, конечно, особенно значительного прогресса в смысле тематики. Хотя темы для этой выставки выбирались в большинстве случаев самими художниками, но мысль их должна была идти при этом в направлении тех тем, которые естественно связывались с самим значением выставки и были рекомендованы самой комиссией. В результате, не исключая наиболее до сих пор тематически разнообразных выставок АХРР, эта выставка явилась первой, носящей на себе действительно яркую печать тематической связи с революцией.

Удачной надо признать выставку как начало более или менее крепкой связи между государством и миром художников, связи, которая будет обоюдно полезной. Изобразительные искусства в нашей стране никоим образом не могут мало-мальски нормально развиваться без поддержки государства. Частный рынок вряд ли когда-либо оживет у нас, а обществен-

ный рынок нуждается еще в значительной обработке, развитии и определении.

Как всегда бывает в этих случаях, часть художников все-таки выражала известное недовольство. Всем известно, что с каким бы тактом, с какой бы заботливостью ни относились к распределению любых заказов и закупок, всегда окажется известное количество недовольных. В данном случае самым главным принципом, который клала комиссия в основу распределения, был тот порядок, который незыблемо установлен в известной резолюции ЦК партии о литературе. До сих пор это — единственное авторитетное указание партии относительно художественной политики. То, что сказано там о литературе, в главном должно быть, несомненно, отнесено ко всем искусствам: государство не имеет права в настоящее время становиться на точку зрения того или другого стиля, той или другой школы и покровительствовать им, как государственным; оно обязано, впредь до окончательного уяснения стиля новой эпохи, поддерживать все формальные устремления современного искусства. Поскольку комиссия исходила именно из этого права, естественно, что недовольными могли оказаться как раз те, которые раньше попали в более или менее привилегированное положение. АХРР была первой организацией, четко ставшей на политическую советскую платформу, выдвинувшей задачу посильного обслуживания массового зрителя, подчеркнувшей потребность в новых революционных темах и т. д. Однако, время доминирующего положения АХРР, хотя бы в смысле наиболее выдержанного советского духа, несомненно, прошло. Еще год назад агитпроп ЦК устраивал специальные беседы с представителями известных художественных групп, и все они с полной искренностью и определенностью заявили, что в отношении своих политических симпатий и готовности содействовать социалистическому строительству они решительно не желают никому уступать. Равным образом было бы смешно отрицать значительную закваску общественности и очень интересную урбаническую, индустриальную тематику, например, в лучших «остовцах» и т. д. Когда я услышал, будто наши товарищи из АХРР выражают какое-то недовольство комиссией, работавшей под моим председательством, я не мог не подивиться. Однако в некоторой степени это естественно, ибо АХРР не может еще привыкнуть к мысли, что чем дальше, тем больше она будет становиться одним из объединений среди других объединений. Я должен оговориться, что ко мне как к председателю комиссии, а также и председателю жюри, никто никогда ни с какими претензиями не обращался. Зато во время заседания жюри, имевшего место 11 февраля, четыре художественных объединения (ОСТ, ОРС, Общество московских художников, «4 искусства») обратились с заявлением, которое я считаю нужным опубликовать здесь:

«В последнее время отдельные художники из группы АХРР выражали неудовольствие деятельностью комиссии при распределении ею государственного заказа.

Мы, нижеподписавшиеся, считаем необходимым заявить следующее: комиссия провела распределение государственного заказа в целом правильно, несмотря на ряд организационных дефектов, вызванных краткостью срока выполнения заказа. Особенно ценным считаем, что комиссия избегла односторонности в выборе исполнителей заказа, поручив таковой художникам различных группировок. При установлении заданий художникам была предоставлена достаточная возможность для проявления творческой инициативы путем свободного выбора темы.

Мы надеемся, что та живая связь между художниками и государственными органами, которая установилась благодаря этому первому заказу, в дальнейшем укрепится еще более и позволит большему количеству худож-

ников без различия школ и группировок принять самое активное и живое участие в деле строительства социализма в нашей стране».

Жюри весьма тщательно оценило имеющиеся на выставке экспонаты для распределения между ними небольшой суммы, оставленной комиссией для премирования лучших произведений. Я знаю, что некоторыми живописцами оспаривается то положение, что скульптура и графика на выставке оказались сильнее, чем живопись, но решительно для всех членов жюри это было бесспорно. Количественно большинство премий пало на живописцев, но это потому, что и абсолютное количество их произведений было значительно больше. По скульптуре жюри признало возможным выдать 6 премий, из них одну, самую большую (1000 руб.) премию, которую можно считать первой премией выставки, жюри присудило Мухиной за ее статую «Крестьянка», по 500 руб. премированы Матвеев за его группу Октябрьской революции и Сарра Лебедева за бюсты. По 300 руб. получили скульпторы Шадр, Шервуд, Сомова и Смотрова. По графике первая премия в 500 руб. была присуждена Купреянову за его совершенно исключительную серию графических произведений, изображающих современное советское строительство, которую я особенно рекомендую вниманию ГИЗ, так как альбом, который включил бы в себя большинство этих графических произведений, думается мне, мог бы иметь большой успех. По 400 руб. получили Верейский за свои превосходные работы с изображением заводов (Ленинградское строительство) и Нивинский за цветной офорт. По 300 руб. получили Кравченко, Павлов и Дормидонтов. По живописи 400 руб. присуждено Герасимову С. за его картину «Коммунист в деревне» и затем 9 премий по 300 руб. следующим художникам: Осмеркину, Пименову, Лабасу, Ряжскому, Чашникову, Яковлеву, Архипову, Рождественскому, Петрову-Водкину. Кроме того, премию в 1000 руб. жюри постановило дать палехским мастерам за их великолепные лаки.

В заключение я хочу сказать несколько слов о некоторых отдельных произведениях.

Нельзя не радоваться, конечно, что скульптура оказалась на большой высоте. В течение долгого времени наша скульптура ничем особенно сильным нас не радовала. В свое время Владимир Ильич предписал широкую кампанию так называемой скульптурной монументальной пропаганды. Она прошла сравнительно удачно в Ленинграде и совсем неудачно в Москве. Правда, за это время поставлено было несколько памятников, которые хотя и не могут быть причислены к шедеврам, но все же представляют собою известную ценность. В общем, однако, на тех смешанных выставках, которые живописцы и скульпторы показывали вместе, первенство занимали живописцы. В первый раз решительное доказательство своей жизненности скульпторы дали на специальной скульптурной выставке, имевшей место в Москве приблизительно год назад. С тех пор начала несколько меняться оценка русской скульптуры. Выдвинулись отряды молодых работников, несомненно, возбуждавших лучшие надежды.

Нынешняя выставка является новым этапом в деле роста нашей скульптуры. Повторяю, этому нельзя не радоваться, потому что в сравнительно недалеком будущем нам предстоит большое строительство, и это строительство может получить свое настоящее идеологическое значение, в особенности в соединении великого языка архитектуры с великим языком скульптуры.

Несмотря на небольшое количество произведений, выставленных на подотчетной выставке, скульптура представлена весьма разнообразными формами. На первом месте, по общему мнению, поставлена «Крестьянка» Мухиной. В статуе поражает прежде всего ее простая, но вместе с тем глубоко-жизненная монументальность. Это весьма экономно взятый, вырази-

тельно обобщенный реалистический монументализм. Ханна Орлова, наша знаменитая парижская соотечественница, о которой я в свое время писал, идет в этом отношении еще дальше Мухиной, в значительной степени переступая границу реализма и переходя уже в ту сферу стилизации, которая может быть лучше всего названа монументальной карикатурой; Ханна Орлова еще проще и еще выразительней, но в ней уже теряется представление о действительности, и на первый план выдвигается некоторое курьезное, почти жуткое чувство выявления путем крайнего сжатия основных черт формы внутренней сущности объекта.

Я вовсе не говорю, что было бы хорошо, если бы Мухина, тоже учившаяся в Париже, пошла по пути Орловой. Быть может, ей лучше всего остаться на том пункте линии, ведущей от реализма к чему-то вроде художественной абстракции, на котором она теперь стоит. Надо отметить также, что у Мухиной, как и у Орловой, имеется превосходное чувство материала. Материал здесь вовсе не съеден формой, а умеет говорить за себя.

Октябрьская группа Матвеева до странности «старинна». Это почти стиль памятника «Минину и Пожарскому». Это есть строгий, не прячущийся академизм, академизм очень хороший, почти безукоризненный. Здесь перед нами настоящий старый мастер, проникнутый пиететом не к недавним страницам потерявшей форму импрессионистской скульптуры, а к дороденовским временам, или говоря на нашем русском языке, к временам, приближающимся к Клодту или даже к Козловскому.

Это, конечно, делается потому, что профессор Матвеев очевидно полагает здоровым истоком скульптуры именно ту строгость, стройность и точность формы, которая соответствовала классическому ампиру. И вовсе не нужно отрицательно относиться к этому, как к навязываемой старине, ухмыляться по поводу того, что красноармеец, рабочий и крестьянин вдруг получили оформление начала прошлого века.

Нет, в простоте, стройности и строгости классической формы есть нечто, что безусловно может нравиться пролетариату и, конечно, пролетарское искусство пойдет куда-то дальше к монументализму. Но ведь для того, чтобы идти дальше, нужно ориентироваться, нужно найти какие-то точки соприкосновения с теми моментами искусства, которые являются для нас наиболее родственными. Не усвоив всей старой культуры, говорил Ильич, нельзя будет строить новой. Но усвоить старую культуру, — это не значит видеть только некоторые старые памятники; напротив, нужно именно примериться, насколько, в известном преломлении, тот или другой стиль окажется приближающимся к нашим чувствам и идеям, ищущим своего выражения. Это и есть самое настоящее практическое усвоение. Опыт, сделанный Матвеевым, очень поучителен и важен и требует, по моему мнению, углубленного рассмотрения.

Совсем другое дело скульптура Шадра «Булыжник — оружие пролетариата».

Это тоже большая, тщательная работа. Она сделана с хорошим знанием анатомии. Фигура поставлена смело и безошибочно. В произведении есть несомненное настроение. Однако, в скульптуре Шадра есть что-то от некоторой салонности, от той изящной, тщательной отделки, которой гордились французские скульпторы прошлого поколения, сейчас уже и во Франции играющие роль последних могикан или, во всяком случае, людей, повторяющих зады. Разумеется, когда в эту изощренную форму зрелой буржуазной скульптуры, немножко отразившей на себе потребность элегантной вещи для элегантной обстановки (один художник по поводу статуи Шадра сказал, что «это похоже на электрическую арматуру»), — когда во все это вливается новое содержание, то дело еще вовсе не так плохо. А Шадр именно это и сделал. Я вполне допускаю, что четкость формы, ее

правдивость и, вместе с тем, сдержанная эффектность статуи произведут на нашего массового зрителя очень благоприятное впечатление.

Отмечены и оценены были бюсты Сарры Лебедевой и Шервуда, — бюсты, полные жизни и сходства и в то же время скульптурно-привлекательные. Поздравим здесь Сомову и Смотрову, двух молодых, в этом году покинувших Вхутемас учениц, которые уже целым рядом произведений обратили на себя внимание. Простая по позе, очень жизненная и в то же время скульптурно хорошо скомпонованная «Партизанка» Сомовой, на этот раз несколько отличается от «Революционерки» Смотровой, которая захотела козырнуть некоторой романтикой, большей подвижностью позы и даже некоторой ее рискованностью, с каким-то отзвуком античного романтизма поздней греческой скульптуры.

Некоторым членам жюри более выдержанная, более близкая к жизни статуя Сомовой понравилась больше, но лично я думаю, что не следует делать никакого разделения между двумя этими связанными дружбой художницами. В сущности они как бы совместно выполняли одну общую задачу, и именно в этом заключается особая прелесть созданных ими статуй, что в них изображено противоречие: глубокая и естественная решимость партизанки и пафос несколько позирующей страсти революционной интеллигентки. Не следует разделять эти статуи, так как, на мой взгляд, они составляют единое целое и могут навести зрителя на интересные и глубокие размышления.

Я считаю необходимым отметить и кое-что из непремированного жюри: сильные головы Фрих-Хара, старательную и не лишенную движения, хотя может быть, и не совсем правильно разрешенную скульптуру Страховской, интересный бюст Перовской, сделанный Кепиновым, милую голову Ильича в кепке — М. Денисовой и т. д.

В области графики мы вообще очень богаты. Почти все, что выставлено графиками, — превосходно. На этот раз на самом первом плане оказались Купреянов и Верейский, в индустриальной графике которых больше жизни, больше света, чем в несравненно более статичных, хотя и красивых и добросовестных работах Павлова и Дормидонтова. Однако, не только работы Кравченко, Нивинского и Истомина, получивших премии, но и работы Митрохина и Конашевича очень и очень хороши. Само собой разумеется, что если исключительной силы график Фаворский не получил премии, то лишь потому, что ему удалось прислать на выставку одну только гравюру из той серии, которую он взял на себя.

Я не буду здесь писать о палеховцах, так как я собираюсь в недалеком будущем написать в этой же газете о них большую статью. Это большое сокровище в наших руках, и пришла пора признать это громко и придти на помощь изумительным мастерам Палеха, которые без этой нашей помощи могут быть бесследно проглочены рекой времени. Палехские лаки это — подлинная драгоценность, которая не только доставит нам самим много радости, но которая уже сейчас вызывает острый интерес за границей.

Гораздо труднее разобраться в довольно большом количестве живописных произведений, тем более, что очень ярких произведений, о которых можно было бы говорить, как о чем-то приближающемся к шедевру, на выставке, к сожалению, не было. Некоторые члены жюри пытались выдвинуть на первый план картину Осмеркина, изображающую военную сцену в Зимнем дворце. И действительно, надо отдать большую справедливость Осмеркину: вряд ли те, кто знал его раньше, мог бы предположить возможность для него развернуться в большую настоящую историческую картину. В особенности все архитектурные части, но также и главная фигура (матрос) стоят на несомненной и значительной высоте. Осмеркин не отнесся с достаточной тщательностью к работе. Может быть, у него было мало-

вато времени, и жюри не могло удержаться на точке зрения столь высокой оценки его картины после того, как были констатированы некоторые, несомненно, грубые промахи в рисунке и перспективе, которые, будучи раз замечены, очень мешают общему впечатлению всей композиции.

Были также большие сторонники картины Яковлева «Обновленная земля». Его прекрасное фламандизирующее мастерство, пышность того красочного растительного аккорда, который звучит из картины, подкупали очень многих. Других остановила отдаленность связи темы с Октябрем и в особенности некоторый характер перепева старых живописных приемов, доходящий почти до подделки старого стиля. Вот почему на более или менее первый план выдвинулась картина С. Герасимова «Коммунист в деревне». На мой личный взгляд, в картине порядочно недостатков. Рисунок в ней неточен и расплывчат, краски слишком бледны и неопределенны. Но за всем тем я не могу не согласиться, что это подлинно живописное произведение, с настоящим чувством живописного приема, как такового, красочной аранжировки и вместе с тем с рядом, хотя и несколько бегло намеченных, но, несомненно, прямо из жизни острым глазом выхваченных типов.

Приятное впечатление на жюри произвели двое ахрровцев: Ряжский и Чашников. Заявление о том, что «Физкультурница» Ряжского, по его собственным словам, вещь незаконченная, не было принято во внимание. Конечно, вещь эту можно доделать, но в общем в ней много радостного по настроению и много композиционной уверенности, и в целом она является одной из самых веселящих глаза и сердце вещей на выставке. В достоинствах бархатистого тона и заботливой разработке большого своеобразного пейзажа Чашникова «Казахстан» нечего и сомневаться. Несколько раз побывав на выставке, я констатировал, что эта картина привлекает к себе ласковое внимание зрителей.

Левые не были также обойдены жюри, премировавшим сильную и яркую, хотя чересчур плакатную, работу Пименова и очень интересную авиакомпозицию Лабаса. Раздавались также голоса в пользу очень интересно построенного композиционного ансамбля Денисовского (первое заседание Совнаркома). Однако сухость этой конструкции и ее чрезмерная непривычность для глаза вместе с некоторой односторонностью не привлекли симпатии большинства членов жюри...

В заключение несколько слов о самом жюри.

Несмотря на очень различный состав его, на вхождение туда и государственных людей, и профессиональных работников, и работников искусства, суждение жюри отличалось удивительным единодушием. Были, конечно, споры и разногласия, голосования и даже повторные голосования, но в общем и целом едва ли не в 9/10 жюри очень легко сходилось в своих выводах, и я думаю, не найдется ни одного члена жюри, который пожелал бы оспорить то или другое решение, с которым он лично не может быть согласен, — до такой степени для нас ясно было, что в целом своем жюри правильно отражает ту равнодействующую общего вкуса в области искусства, которая соответствует мнению массового зрителя.

«Известия», 16 февраля 1928 г.

СТАТЬИ ОБЗОРНОГО ХАРАКТЕРА

В. ПЕРЕЛЬМАН

ОТ ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВА К ГЕРОИЧЕСКОМУ РЕАЛИЗМУ *

Настоящий доклад на тему «От передвижничества к героическому реализму» был прочтен автором на расширенном заседании президиума и фракции ВКП(б) АХРР в октябре 1923 года в период интенсивной организации и подготовки к 6-й выставке АХРР «Революция, быт и труд».

«Назад — к изобразительному искусству».

(Статьи о футуризме). *Радлов.*

I

В истории изобразительных искусств человечество знает три формы своего выражения: 1) чистый культ, очищенный от всех посторонних наслоений, формы, резко отвергающей свое же собственное содержание, 2) искусство поучающее, прежде всего, дидактическое, формою пренебрегающее и, 3) наконец, редкие, вершинные периоды ренессансов, когда в синтетическом охвате форма целостно сливалась с содержанием в безупречном выражении.

Характерно, что труднее всего изобразительному искусству было удержаться на этих вершинных точках. Ренессанс неизменно вырождался в барокко, в пышный расцвет формы без внутреннего содержания, что, в свою очередь, было причиною разложения мощных художественных школ. С другой стороны, хотя бы на примере нашего позднего передвижничества можно с большей тщательностью проанализировать, к какому упадку чистого мастерства была приведена русская школа благодаря торжеству только дидактического принципа в искусстве.

Для того, чтобы яснее понять принципы, регулирующие самый исторический ход развития изобразительных искусств, необходимо иметь исчерпывающее представление о том социальном окружении каждой художественной школы, которое обусловливает ее возникновение, рост и ее упадок. Основная мысль Тэна о зависимости от среды, климата, социальных условий и т. д., туманно и неясно выраженная им с различными идеалистическими наслоениями, не нуждается теперь в дальнейших доказательствах. Критический материал, накопившийся с тех пор, огромен и ждет своих исследователей для оформления тончайших факторов, взаимодействующих между экономикой и искусством. Противоречиями, которые таит в себе современная капиталистическая система, пожирающая свой же собственный хвост, крайне в острой форме ставится и разрешается ряд вопросов социологии искусства. Диалектический метод, так гениально примененный Марксом, позволяет нам проанализировать ряд художественных течений и школ современности под углом их глубочайшей связи с экономикой, и, таким образом, диалектическому методу суждено стать тем реактивом, который испытает и проверит истинность новейших теорий искусств, основанных на анализе политико-экономических условий определенной исторической эпохи. Производственные отношения — вот то начало, та политико-экономическая канва,

* Печатается в сокращенном виде.

на которой исторические условия вышивают пышный узор пластических искусств. На фоне торгово-капиталистических отношений Афин V века, на фоне торговых городских итальянских республик эпохи Возрождения с особенной ясностью выступает непреодолимая зависимость искусства от производственных отношений.

Таким образом, содержание надстроек каждой данной эпохи всецело определяется экономикой. Значение этого в анализе современных художественных течений, возникших незадолго до мировой войны, и грандиозных социальных потрясений, на фоне которых мы видим наиболее явственно это взаимодействие, настолько обнаружилось, настолько вышло, если можно так выразиться, из латентного состояния, что следует подумать только о выборе наиболее характерного и показательного из всей массы проработанного самой жизнью материала.

II

На примере русской иконописи и стенописи XIV—XVI веков можно убедиться в колоссальных творческих залежах, таившихся в глубинных народных пластах. Этого мало: в начале XIX века мы видим такие самоцветные камни творческой самостоятельности, как Венецианов, Федотов, Иванов и другие, но именно здесь, прослеживая исторический характер развития русского искусства, мы видим, как производственные отношения властно предопределяли состояние определенных пластических искусств. Все первоначальные фазы общественного развития от патриархальных и феодальных отношений с замкнутым кругом «хозяйства для себя», с первыми ростками возникновения начальных форм капиталистически-торговых отношений — все эти фразы получали свое отражение и развитие в пластических искусствах.

Вторжение иноземной цивилизации, для которой Петр Великий был простым орудием, в целинные пласты дикой и огромной страны, отставшей на столетия от общего хода развития европейской культуры — разве все это не крушение старых, отживших хозяйственных форм и проникновение новых? Самый характер отправки Петром Матвеева и других на выучку к «заморским» мастерам есть, прежде всего, факт, свидетельствующий о том, как в «надстройке» обнаруживались те изменения, которые определялись кладкой нового фундамента.

И уже значительно позже, с самого момента создания «Российской Академии художеств» до знаменитого «бунта 13» в академии мы видим, как все фазы развития русской общественной мысли получали свое выпуклое выражение в изобразительном искусстве.

Связь передвижничества с некоторым общественным оживлением 60—70 годов прошлого столетия настолько общеизвестна и очевидна, что было бы излишним распространяться о ней. Проповеди Чернышевского, Добролюбова, Писарева дали свои ростки и в пластических искусствах. Известно, что основоположник передвижничества И. Н. Крамской находился под сильным эстетическим влиянием Чернышевского и Добролюбова (Письмо Крамского к В. Стасову из Ментоны от 30 апреля 1884 года).

Согласно семнадцатому тезису знаменитой диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», искусство не только воспроизводит жизнь, но и объясняет ее. Таким образом, по Чернышевскому, определенные художественные произведения «имеют значение приговора над явлениями жизни».

Для Чернышевского так же, как и для его ученика Добролюбова, проблема «искусства для искусства» являлась пустой проблемой. Недаром в одной из своих первых критических статей Чернышевский мысль об «ис-

кусстве для искусства» считал такой же странной мыслью для его эпохи, как «богатство для богатства, науку для науки и т. д.». И, может быть, передвижничество как общественное явление так быстро определило себя как художественное течение, своим явным преобладанием содержания, сюжета над культом формы, что эпоха 70—90 годов XIX века есть эпоха постановки уже с большей силой и глубиной ряда общественных вопросов, впервые осознанных русской общественной мыслью. От художника потребовалось стать «критиком общественных явлений», роль изобразительного искусства была признана служебной ролью. Проснувшемуся общественному самосознанию казалось только единственно-важным общественная работа, «служение народу» и т. д.

Русская интеллигенция, зачастую связанная корнями своими с классом паразитирующим, переживала период раскаяния, сознания своей вины перед глухо безмолвствующим народом. Подземные глубинные силы народных масс были, может быть, впервые так явственно осознаны, и в области пластических искусств передвижничество было отголоском этих глубинных сил.

Можно ли удивляться тому, что последние передвижники перегнули конец палки в сторону сюжетности, содержания в искусстве, и как мастера опускались все ниже и ниже. Глухая реакция 90-х годов недаром проявила себя в искусстве резкой проповедью раздражения против направленчества в искусстве. Указание на упадок мастерства в русской художественной школе стало излюбленным орудием в руках возникших эстетических течений в лице Дягилева, «Мира искусства» и других, громивших передвижничество.

Причины того, почему передвижничество так быстро сдало свои позиции, кроются в общих политико-экономических факторах. Разгром революционного движения («Народной воли» и др.) повлек за собой общий разгром русской общественности. Можно ли удивляться тому, что проблема «искусства для искусства» опять вынырнула на поверхность надстройки. Массы были вне этих изменений, и этот период русского искусства — есть период максимума оторванности масс от так называемых культурных ценностей.

Именно теперь, после Октябрьской революции, после восьми лет существования первой в мире республики Советов, проблема передвижничества приобрела жгучий интерес злободневности. Все вопросы, волновавшие общественную мысль 70—90 годов, теперь в бесконечно более широком аспекте кризиса мирового капитализма начинают жгуче волновать.

До сих пор мало анализировались причины той деформации изобразительного искусства, которые на Западе с момента появления импрессионистов и Сезанна вступили на путь обратной эволюции к истокам первобытного искусства.

Только теперь выясняется, что головокружительный путь от Синьяка, Сезанна, П. Пикассо до нашего беспредметничества, до диких «дадаистов», и все это на протяжении каких-нибудь 30—40 лет, — есть путь разложения изобразительного искусства до первооснов, и этот путь есть естественный результат того разложения капитализма, результатом которого и можно считать появление так называемых левых направлений в изобразительном искусстве. И именно в этом факте, что первым разложившимся элементом в изобразительном искусстве оказалась наименее устойчивая часть—цвет— мы могли бы видеть и предугадать, какую длинную и мучительную линию назад от искусства придется нам проделать. Следует ли ломиться в открытую дверь и доказывать теперь специфический буржуазный и упадочный характер предреволюционного футуризма? Об этом мы слышали достаточно авторитетных заявлений за годы революции, но было бы глубочайшей ошиб-

кой полагать, что те два добрых десятка лет, в течение которых так называемым левым течениям пришлось сделать оглушительную карьеру, были чем-то непредвиденным, необусловленным органическим явлением в истории искусства, каким-то досадным недоразумением. Отнюдь нет. Кому, как не развивающемуся капитализму, мы были обязаны тем, что в середине 70-х годов в изобразительном искусстве Запада обозначился окончательно трагический разрыв между формой и содержанием, и кому, как не вступившему в фазу мирового гниения капитализму, эпохе, предшествующей мировой бойне, мы обязаны появлением в искусстве «диких».

Радлов с большой осторожностью в своих статьях, посвященных футуризму, проследил этот процесс мести разложившейся формы. Чем-то надо было оглушить себя, взвинтить — вот чем обусловлено появление разломанной на части скрипки Пикассо... В тот момент можно было или подхалимствовать перед машинной культурой капитализма, как это по существу делал итальянский футуризм в лице Маринетти, или с наслаждением перед лицом пресытившейся и чувствующей приближение социальной катастрофы буржуазии копаться в гниющих отбросах разложившегося изобразительного искусства. Для будущего историка искусств полотна Пикассо, нашего Кандинского, Малевича и «иже с ними» будут самым очевидным и бесспорным доказательством того сумасшедшего ужаса перед тупиком, который схватил мировую буржуазию.

Эти разломанные куски предметов, эти попытки вылезть из трех измерений — разве это не взрыв, не гнилая и бурная лихорадка отравленного организма?

Надо было, нельзя было избегнуть того, чтобы на определенный промежуток времени армии взрослых и серьезных людей самозабвенно принялись грунтовать на диво доски и холсты, стратeльно разрисовывать треугольниками и кругами различные плоскости и неутомимо прилаживать самоварные трубы к сигарным ящикам.

Надо было задуматься всерьез о том, что такое цвет, что такое форма, линия, конструкция в изобразительном искусстве.

И перестав быть художниками, отложив в сторону кисть, надо было многое лабораторно проработать, проверить, на время стать аналитиками.

Тов. Луначарский несколько иначе расценивает явления футуризма и кубизма в мировом искусстве (см. его вступительное слово на тему «Искусство и рабочий класс», произнесенное им на торжественном чествовании народного художника республики Н. А. Касаткина: «Основная идея кубизма сконструировать на манер кристалла определенную форму природы, придать ей логичность, так сказать, принципиально упорядочить. Отсюда стремление к геометризации, к кубу, другим геометрическим формам. Здесь человеческая упорядоченность противопоставляется хаосу природы, абстракция — внешнему впечатлению... Здесь сказывается инстинкт буржуазии к планомерной организации своих сил».

Можно и следует напомнить, что метод так называемых «геометральных обобщений», сыгравший такую большую роль в художественной педагогике первой половины XIX века, еще задолго до появления Сезанна был чрезвычайно тщательно разработан учеником Песталоцци—Рамзауером, братьями Дюпуи, Лересом, Прейслером и другими.

Но все эти люди, будучи прежде всего педагогами, прекрасно помнили чудесный завет Амоса Каменского, который еще в XVII веке в своей «Великой дидактике» писал: «Совершенная школа искусств состоит из синтеза и анализа».

И помня это, они, создавая «метод геометральных обобщений», подчиняли его общим целям: от анализа шли к синтезу.

Крайне характерно, что процесс начавшегося гниения капиталистиче-

ской системы в предвоенный период получает свое выражение в изобразительном искусстве, которое, начиная с Сезанна, вступило в аналитический период и в лице Пикассо и Брака разложилось до первооснов.

На Сезанне необходимо остановиться, ибо значение его исключительно в европейском искусстве второй половины XIX века и начала XX века. «Передать в совершенстве то, что чувствуешь — в этом вся цель» (Realiser — tout est la),— так определял сам Сезанн свою главнейшую цель в искусстве, по словам его ученика Эмиля Бернара.

Если откинуть все наслоения, скопившиеся на искусстве Сезанна, так сказать, «отрыть» его, то увидишь Сезанна таким, каким он действительно был: человеком, «размышлявшим о жизни с кистью в руках», художником-самоучкой, у которого можно поучиться любви к живописи, самопожертвованию во имя искусства, перед подвигом которого можно преклониться, но человека и художника с специфическими недостатками зрения, у его бесчисленных подражателей, составивших главнейшее содержание живописи.

Сам Сезанн это сознавал; в одном из писем к Э. Бернару он пишет: «Я старик, почти 70 лет, я чувствую недостаток цветовых сгущений, которые дают свет, и от этого не могу покрыть холста и уследить границы предметов, когда точки соприкосновения деликатны. Вот откуда происходит то, что мои картины несовершенны».

Правда, это не мешало Сезанну быть высокого мнения о незыблемой правильности своих живописных исканий.

Эмиль Бернар прекрасно анализирует эти недостатки Сезанна: «Недостаток, на который более всего жаловался Сезанн, заключался в его зрении; «Я вижу, что планы набегают один на другой,— говорил он мне,— и иногда отвесные линии мне кажутся падающими». Я думал сначала, что эти недостатки происходят благодаря его нарочитой небрежности, а он считал их за слабость и порок зрения. Вот почему он постоянно был занят тем, чтобы хорошо видеть отношения. Он постоянно говорил об очках и картузе Шардена, как о лекарстве, но сам ими никогда не пользовался. Мне остается сказать о постыдных подражаниях Сезанну, об уродливостях, учиненных его имени, о полном непонимании заинтересованных им подражателей. Те, кто его понял, должны быть, наоборот, хвалимы. Но сколько их? Сколько таких, кто согласился бы по-настоящему изучить его труд и в нем увидеть нечто другое, чем аномалию? Вот откуда пошла мода ставить косо салатники, изображать деревянные салфетки, делать стаканы так, что они кажутся падающими, и писать плоские яблоки на фоне цветов» [1].

Вспомним истоки живописи Сезанна. Мы имеем свидетельства того, что Сезанн мечтал о живописи венецианцев. Напомним о тех довольно искусственных сближениях, которые делались некоторыми критиками между Сезанном и Тинторетто, Эль-Греко и другими.

Сезанн — это закономерное явление во французском искусстве, преемственно связанное со старыми мастерами.

Мейер-Грефе справедливо признает, что «Сезанн усовершенствовал чувства многих людей, как и Синьяк, или до него Мане», и, указывая на то, что Сезанн был, как и наш Достоевский, типичным визионером, говорит: «Успех Сезанна таит в себе огромную опасность. Буржуа Сезанн является самым опасным для деловито настроенной богемы. Не забудем, что он был мистиком. Такие люди обыкновенно зажигают целые массы, но они сообщают им не веру своей великой души, а фанатизм». В связи с этим крайне интересно сопоставить свидетельство Шарля Мориса о Сезанне о

---

[1] Э. Бернар. Поль Сезанн (Его неизданные письма и воспоминания о нем). Пер. с франц. П. Кончаловского. М., 1912

том, что Сезанн был строгим католиком, реакционером в политике и «разделял все предрассудки своей буржуазной касты».

Сезанн ничего не знал об искусстве, говорящем массам, он, по существу, по своим социальным корням не мог себе даже представить возможности такого искусства. Недаром он как-то обронил фразу, что «искусство обращается только к чрезвычайно ограниченному кругу». Дальше мы увидим, что «философия искусства» у К. Малевича и Кандинского была построена по тем же линиям, доказывая этим свою специфическую буржуазную упадочную сущность.

Пример Сезанна крайне показателен, ибо Сезанн — отец так называемых «левых течений в искусстве». Валлотона спросили как-то об его мнении о Сезанне: «Сезанн,— ответил Валлотон,— о, я почтительно прохожу мимо!»

Так же, не игнорируя всех формальных достижений Сезанна и без гипертрофии воспринимая его, прошла мимо него,— иногда почтительно, а иногда и непочтительно,— та группа молодых художников-реалистов, которые в русском искусстве выдвинули в 1922 году лозунг «героического реализма». Это была небольшая группа, которой абсолютно не коснулось, повальное до психоза, увлечение Сезанном большинства художников. Может быть поэтому теперь этой группе суждено избавить русскую школу от всех сезанновских и постсезанновских увлечений.

III

Необходимо самым решительным образом пересмотреть прежде всего для русского искусства тот псевдозакон, который для большинства звучит, как некое аксиомное начало. Я говорю о том убеждении, что без французского искусства русскому искусству не прожить, что для русского искусства нет иных путей, как, признав гегемонию Парижа, повторять французские в искусстве «зады». С этим сплетено множество хитроумных теорий, по которым прежде гегемоном была Италия, теперь стала Франция и т. д. Трудно понять, чего больше в этих теориях — невежества, полузнания, или же преломления сквозь призму изобразительного искусства влияющих на него политико-экономических факторов.

Таким образом, достаточно четко подчеркнуты корни искусства Сезанна, ставшего чуждым нашей эпохе после империалистической войны.

Нельзя отрицать того огромного влияния, которое имело и имеет французское искусство на развитие мирового искусства и, в частности, на русское искусство.

Этот факт, которому в России способствовало в высокой степени собрание С. Щукина, Морозова, не следует игнорировать. Свои специфически-педагогические цели эти собрания выполнили и будут еще выполнять.

Нам необходимо только подчеркнуть, что основные элементы французского искусства второй половины XIX и начала XX века, появление которых во Франции понятно и естественно, на нашей почве представляют из себя чуждое растение, культивировать которое у нас нет необходимости.

Без всякого стремления впасть в излишнее славянофильство мы можем после Октябрьской революции утверждать, что у нас есть свои пути развития, значение которых огромно и для мирового развития.

Для того, чтобы яснее уразуметь все это, необходимо остановиться на некоторых моментах истории кубизма, футуризма, вплоть до беспредметничества включительно, чтобы показать реакционные истоки этих течений и их мнимую революционность.

Может быть поставлен вопрос: нужно ли в настоящий момент безусловного краха беспредметничества ломиться в открытую дверь и ворошить весь этот хлам?

Следует настоятельно указывать на необходимость самого тщательного

искусствоведческого анализа так называемых левых течений именно в теперешний ответственный момент закладывания новых основ большого искусства революционной эпохи, чтобы раз и навсегда покончить с этими иллюзиями! Еще очень много сидит в головах художественной молодежи «супрематической» дряни, натасканной туда Малевичами и Арватовыми; это мешает молодежи покончить со всеми колебаниями, пойти по дороге плодоносного реализма...

Итак, восстановим в памяти несколько фактов.

Прежде чем «дикие» во главе с Матиссом получили признание на арене французского искусства, появились Пикассо и Жорж Брак. От кого они взяли основное содержание своего искусства? От Сезанна. Сезанн сказал однажды: «Нужно в природе искать основные формы: цилиндры, конусы, эллипсы таким образом, чтобы каждая сторона предмета или плоскости вела бы к центру».

Граутофф справедливо отмечает, что «эти мысли привели Сезанна к новому построению картины. Но в то время, как для него этот принцип был лишь одним из многих, Брак и Пикассо возвели его в систему».

В 1906 году Пикассо и Брак делают первые попытки к новому построению форм на плоскости. В 1910 году они оба уже заканчивают систему кубизма.

Определение французским критиком Луи Вокселем нового течения, как кубизм, основывалось на характеристике, данной Матиссом одной из работ Брака, о которой Матисс сказал: «Картина с маленькими кубиками».

Анри Матисс, которому принадлежит самое определение кубизма, решительно отвергал кубизм как учение и школу. Несмотря на все старания, кубистам не удалось заполучить этого своеобразного художника в свои ряды. Граутофф передает характерный отзыв Матисса о кубизме: «Пикассо и Брак, — сказал мне Матисс, — и мне дали некоторый толчок. Пикассо ловкий парень: он помог нам снова вспомнить о первичных формах. Это средство к упражнению искусства. Но строить систему на одном художественном средстве — бессмыслица. У кубистов есть система, но нет цели. А цель самое существенное» [1].

Интересно, что Андре Дерэн, после Матисса самый значительный художник Франции, взявший главное от кубизма, в дальнейшем, под влиянием своего друга художника итальянца Модильяни, от кубизма, от аналитических задач перешел к синтетическим, в нем произошел поворот в сторону Энгра и даже дальше до Рафаэля.

Тысячу раз прав Матисс, любивший вешать свои холсты среди холстов реалиста Курбе, утверждавший, что «кубисты» выставили теории прежде практики».

Не случайно Граутофф подчеркивает, что «их попытки создать ассоциации так исключительно субъективны, что не могут находить отклика. Художники, которые не могут создать доступные всем образы, дают произведения, доступные только небольшому избранному кругу». Опять мы натыкаемся на тот факт, что искусство кубистов так же, как и искусство Сезанна, из которого оно возникло, говорит исключительно «избранному кругу людей». Наша эпоха решительно и категорически отвергает этот «аристократизм».

В одном только заблуждается Граутофф, полагая, что кубизм был особенно признан и «серьезно обсужден» русскими, у которых, по Граутоффу, сила заключается «в непосредственно вибрирующем переживании чувственного опыта».

---

[1] О. Граутофф. Новейшая французская живопись. Изд. «Новая Москва», 1923.

Это, конечно, не так, ибо момент краха кубизма во Франции совпадает с моментом краха этих течений и в русском искусстве.

Во всяком случае, что бы ни говорили про Пикассо, который, с одной стороны, якобы выражал удивление, что из его лабораторных опытов выросло целое течение, а с другой — утверждали, что реализм Пикассо, по его словам, только минутное увлечение — в доказательство того, что и художник-кубист умеет рисовать, — во всяком случае искусство Пикассо по своим социальным истокам органически чуждо массе. Мы еще почти ничего не знаем о французской демократической живописи, но мы, несомненно, узнаем.

Теперь, сделав по необходимости этот экскурс в область французского искусства, мы можем вернуться к нашим отечественным супрематистам, которые могут взять патент на изобретение этого нового словечка, прикрывшего реакционнейшую абракадабру.

Постараемся понять «философию искусства» одного из основоположников крайних, так называемых левых, течений в искусстве. Я говорю о Казимире Малевиче. Этого будет вполне достаточно и можно будет оставить в покое Кандинского, из которого мог бы выйти неплохой изыскатель новых путей в науке, если бы он не пытался говорить языком изобразительного искусства, отрицая изобразительность, как таковую.

Итак, о Казимире Малевиче, определившем изобразительное искусство как «хлам предметности».

Малевич начал с того же утверждения, что и Сезанн.

В своей тощей брошюрке «О новых системах в искусстве» Малевич заявляет: «Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию». Неправда ли, это парафраз того, что говорил Сезанн об искусстве, утверждая, что оно доступно пониманию ограниченного круга людей?

Может быть Малевич прав? Постараемся «приспособить свою голову»!

«Новую меру пятой оценки и определения современности, искусств и творчеств объявляю экономией, — пишет Малевич все в той же тощей брошюре, — под ее контроль вступают все творческие изображения систем, техники, машины, сооружения, так и искусств: живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения, иллюзированного в мире осязания».

Я внимательно перечел этот набор фраз не менее пятнадцати раз. Мне не приходится краснеть за то, что я не сумел «приспособить свою голову к пониманию». Думаю, что и вы, читатель, «не приспособите» свою голову, ибо можно держать любое пари, что никто на этом свете, включая сюда самого Малевича, не сумеет толково объяснить этой белиберды.

Малевич может и толковее объясняться, когда ему это нужно. Свой критический очерк «От Сезанна до супрематизма» он заканчивает так: «Сейчас время редкое, может быть, никогда не было такого времени, время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших, и к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни и, может быть, от них возьмем только рознь для того, чтобы выстроить систему единства».

Все это понятно, с этим трудно не согласиться! Мы, действительно, идем к тому, чтобы «выстроить систему единства», но можно быть категорично убежденным в том, что в этой «системе единства» не будет места К. Малевичу и иже с ним.

Необходимо внимательнее отнестись к тем «перлам», которые рассыпаны у Малевича в его «О новых системах в искусстве». Этой брошюрки вполне достаточно для того, чтобы уяснить себе, что в сущности представлял из себя супрематизм Малевича! На сером листке бумаги этой кни-

жонки изображено некое конструктивное начертание, на начертании скрипка, на скрипке корова. Нас этим не удивишь! Похитрее видали у Пикассо, но подпись под рисунком крайне показательна: «Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма».

Вы чувствуете, куда гнет Малевич? Чтобы вам это стало яснее, надо привести еще одно местечко: «шар земной — не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечного». Это почти из спирических откровений духа, который через блюдечко вещает основы «высокой мудрости».

Здесь Казимир Малевич выступает как проповедник интуиции. Все, что пишет К. Малевич о «пятом измерении» (четвертого ему мало), — все это безнадежно слабо. Не мешало бы ему поучиться у Успенского и Хинтона. Там об этом куда интереснее написано!

И, наконец, нечто вроде манифеста: установление «а» в искусстве. Все пункты нет надобности перечислять, но некоторые из них подлинное «откровение»:

(Пункт 10). «Солнце, как костер освещения, отнести к системе зеленого мира мяса и кости».

(Пункт 14). «Признать жизнь, как подсобный харчевой путь главному нашему движению».

В 15 пункте К. Малевич отказывается от всех «благ небесных». И действительно, зачем они ему, когда у него в пункте 14 есть «подсобный харчевой путь». На этих харчах, которые они выпросили у революции. Малевичи привольно жили до самого последнего времени.

В пункте 12 Малевич призывает «признать труд пережитком старого мира насилий».

Постойте, гражданин Малевич, а как же быть с тем, что «владыкой мира будет труд» и еще с одним из основных пунктов Советской Конституции: «не трудящийся да не ест»? Не сведены у вас концы с концами!

В 18 пункте Малевич ввиду серьезности положения настаивает на созыве экономического совета (обязательно пятого измерения; экономическому совету третьего измерения с этим не справиться) для ликвидации всех искусств старого мира.

Что это, бред параноика, эти «откровения» пророка из Витебска, или же наглая издевка над здравым смыслом? И такой контрреволюционной чепухой кормили художественную молодежь, около пяти лет калечили ее, подносили ей труху вместо живой воды подлинного массового искусства, и находились такие дурачки, которые в этом нечто видели!

И хватило наглости после всего этого утверждать: «кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие революцию в экономической и политической жизни 1917 г.».

Вот оказывается что, а мы-то и не знали, что Октябрьской революции предшествовал Октябрь в изобразительном искусстве, возглавляемый Малевичами.

Так мало прошло времени с тех пор, как тискались на печатном станке эти упражнения слабоумных, но какими далекими и безнадежными кажутся нам эти писания, какой густой пылью покрыты они! Трудно представить, что кто-нибудь теперь, на девятом году революции, кроме искусствоведов, будет «услаждать» себя чтением этой околесицы. Супрематисты кончили тем же, чем кончил и родоначальник футуризма Маринетти. Всем памятен оглушительный факт перехода Маринетти в лагерь фашистов. Как бы растерянно ни пытались отмежеваться от этого факта российские футуристы, им это не удается, ибо в этом внутренняя природа футуризма. Недаром мексиканский художник де Ривера определяет «кубизм, как фашизм в искусстве».

Великий стилист Флобер где-то сказал: «Эстетика есть только высшая справедливость».

Во имя этой высшей справедливости, которая должна быть сконцентрирована в каждом подлинном искусстве, нам необходимо сбросить с себя и хлам беспредметничества и хлам эпигонства.

Мне осталось сказать несколько слов о быстро увядшем, не успев расцвести, конструктивизме. То, что «левые» докатились до отрицания картины как самодовлеющего объекта, заставило их искать спасения в производстве.

Вот откуда их слюнявое умиление перед каждым патентованным брюкодержателем и каждой швейной машиной. Тот факт, что Татлин от грандиозных замыслов памятника III Интернационала перешел к деланию кастрюль и двухспальных кроватей, вовсе не свидетельствует о том, что Татлину суждено изобрести кастрюли и постели более удобной конструкции. Самое характерное в наших конструктивистах это то, что они конструируют ради конструирования. Вот почему не зарегистрировано, не выдано почти ни одного охранительного патента этим конструкторам, забывшим в конструкции о совершеннейшем пустяке: о принципе целесообразности, который заложен как основа во все достижения мировой техники.

Проблема чистого и прикладного искусства может быть и, по существу, будет решена в совершенно другой плоскости — в плоскости признания органического соответствия между формой и ее назначением, и нет никаких сомнений в том, что так называемое «производственное искусство» есть могущественное ответвление изобразительного искусства, которому суждена долгая и славная жизнь.

Я подхожу, наконец, вплотную к анализу того перелома, который явственно стал прощупываться в изобразительном искусстве на 5 году существования Советской власти и ознаменовался тем, что огромное большинство художественной молодежи, точно сговорившись, точно выяснив что-то для себя, начинает твердить: «довольно анализа, хотим синтеза и синтеза революционного». Характерен в этом смысле возврат к Энгру, Пикассо и выяснение того факта, как обнаружилась вся беспомощность и слабость как мастера Пикассо. Так возник лозунг «героического реализма».

Чтобы понять органический смысл его возникновения, его первые шаги, необходимо поставить один вопрос: кто его выкинул? Этот лозунг был выброшен группой художественной молодежи, той молодежи, которая за годы революции в огне и грохоте гражданской войны, среди ужаса блокады, стиснув зубы, жертвенно пошла частью на фронты, а частью в глухие медвежьи углы спасать художественную школу, пошла на фабрики и заводы и проделала там огромного значения социальный опыт внешкольной работы — прививки массам студий, изокружков и т. д. Кто учтет, сколько в результате этой работы детей рабочих и крестьян — наша смена — загорелось огнем любви к искусству, испытывая потребность выражения их любви и их ненависти — этих основных стержней каждого большого искусства? К счастью, так называемый «объективный метод» в художественной школе не сумел искалечить и в корне задушить потребности в изобразительности, и мы уже были свидетелями того, как художественная молодежь приема 23 года громко и властно требовала той школы, которая бы их научила выразить пафос революционной эпохи.

За эти годы художественной молодежи пришлось стать на художественную общественную работу, вылезти из подполья, стряхнуть с себя состояние культурной одиночки, стать организатором своей же собственной среды.

Осознать все огромное значение этого для современности на крутом повороте русской художественной жизни необходимо теперь каждому вдумчивому и чуткому к современности человеку.

IV

«Искусство, будучи по преимуществу явлением общительности, так как оно все основано на законах сочувствия и передачи эмоций, — несомненно, в себе самом имеет общественное значение».

Гюйо

Мировой империализм вызвал мировую бойню. Мировая бойня вызвала в России свержение царизма и буржуазии и появление у власти диктатуры пролетариата. Октябрьская революция явилась могущественным фактором мирового значения в деле уничтожения капиталистической системы.

Какое преломление получили эти грандиозные цели и задачи в изобразительном искусстве?

С первого момента появления на политической арене рабочих и крестьян так называемые «правые» художники потеряли своего потребителя — среднюю и крупную буржуазию. Куда же было теперь девать искусство «ню», безобидные пейзажики, все ходкие изделия художественной кухни? Рабочим и крестьянам это было не нужно ни с какой стороны. До картин ли вообще, когда кругом фронты, голод, тиф, восстания контрреволюции? Поэтому мы присутствовали при отвратительном зрелище, как часть «маститых» улюлюкала на революцию, заживо гнила, базарила, обстоятельно изучала валютные колебания, повторяя себя и себя распродавая.

Что делали в этот момент так называемые «левые» художники? По существу, они тоже остались без потребителя, без «скандала», которым кормились, но надо им отдать справедливость, «левые» выгодно учли все реальные возможности, которые им предоставлял, с одной стороны, «саботаж правых художников», а, с другой, — тот неизбежный разрушительный период, через который должна пройти революция. И мы видим организованные выступления «левых» на все боевые посты... Все пускается в ход, и то, что они всегда были крайним «революционным» течением в искусстве, разрушая все «старое» и «отжившее». И нет никаких сомнений в том, что как разрушительная сила, «левые» были революцией использованы до конца в крушении действительно безнадежно гнилого и отжившего, что было в изобразительном искусстве.

Но еще более, чем их, «они» использовали Октябрьскую революцию.

Вспомним аллеи неудачливых памятников, ничего не сказавших рабочим, но много давших их авторам, вспомним горы художественных материалов, вдребезги неудачно использованных для декорирования площадей и улиц в Октябрьские годовщины, вспомним, что было сделано с художественной школой! Какой разгул научного дилетантизма! Много можно вспомнить и припомнить футуризму и прочим левым «измам», но будет достаточным, если мы навсегда запомним тот оглушительный крах «левых» во всех областях, то непреоборимое убеждение широких кругов рабочих, что футуризм не нужен рабочему классу ни с какой стороны. И если теперь еще мы видим некоторые командные высоты в руках «левых», то участь этих высот предопределена; они еще там держатся по инерции.

Ранней весной 1922 года была возобновлена деятельность т-ва передвижных выставок. Выставка сама по себе не имела никакого характера освежения и обновления русского искусства, но много нашумел среди художественных кругов диспут, организованный выставкой, на котором выступил поэт-художник (член т-ва) Радимов с призывом к возрождению реалистической живописи, наполненной революционным содержанием. На этом диспуте впервые познакомились между собой художник Е. А. Кацман и художник-коммунист Григорьев, в своих выступлениях отметившие обозначившийся к тому времени с большой силой крах «левых» течений и выска-

завшие одни и те же взгляды на природу и задачи изобразительного искусства.

После диспута Радимов, Кацман и Григорьев перезнакомились, и этому знакомству на диспуте суждено было стать началом нового художественного объединения. Художник Кацман подал мысль обратиться в ЦК партии с предложением своих услуг. В ЦК к явившимся художникам отнеслись сочувственно и предложили идти на фабрики и заводы с тем, чтобы немедленно от слов перейти к делу. Так началась деятельность новой художественно-революционной группы, и только впоследствии, когда взгляды на задачи и цели, стоящие перед инициативной группой оформились, явилась и формулировка совокупности этих взглядов: «героический реализм», по отношению к которому передвижничество, как таковое, является тем же, чем было народничество по отношению к революционному марксизму.

Автором лозунга «героический реализм» явился молодой художник Е. Кацман.

Если мы тщательно проштудируем текст декларации инициативной группы, определившей себя как АХРР, то самым характерным в ней следует признать требование содержания в искусстве в духе героического реализма, достойного героической эпохи, начавшейся с момента Октябрьской революции. Это был призыв к реализации ленинского лозунга — «искусство в массы».

Вот почему первой выставкой АХРР была выставка эскизов в июле 1922 года, посвященная героям Красной Армии, ее быту и жизни.

С первых же моментов существования Ассоциации ей пришлось выдержать яростные нападки не только со стороны «левых», но и со стороны многих членов возродившегося Союза русских художников, и это является лишним доказательством того, что Ассоциация в равной мере отмежевала себя с первых же шагов как от «правых», так и от «левых» группировок с их мнимой революционностью.

Русский художник начала настоящего века говорил: «Важно не что сделать, важно, как сделать». Так учили критики «Мира искусства», «Золотого руна» и т. д.

Художнику современности предстоит сказать: «в одинаковой мере важно не только как сделать, но и что сделать». Под этим знаком будет развиваться отныне русская школа, и этим она обязана всецело Октябрьской революции.

Но уже и в этом преддверии будущего расцвета советской художественной школы намечается ряд новых художественных сил, работой которых, несомненно, заинтересуются грядущие поколения.

И здесь, несмотря на все утверждения «псевдохудожественной» критики, что АХРР только выброшен лозунг «героического реализма», а практически на деле преподносится «серенький и протокольный натурализм бытового характера», — ахрровское движение, проходя через этапы бытового реализма, нащупало уже основы создания стиля «героического реализма».

Эти элементы — бодрость, вещность, острота реалистической трактовки предмета в противовес немецкому «стилизаторству» ОСТ, стремление отыскать революционную патетичность изображаемого, живописная взволнованность и, главное, художественная правда изображенного, понятная массам.

Выработка этого лаконичного живописного языка, понятного массам, и создает все необходимые предпосылки к вызреванию стиля «героического реализма». Это — грандиозная задача, которая не может быть осуществлена молниеносно; для этого потребуются длительные, упорные и мучительные творческие усилия многих лет, но на путях к созданию этого стиля эпохи у АХРР есть несомненные, неоспоримые художественные достижения.

Ядро АХРР — художественная молодежь революции, ей предстоит выковать из себя зрелых, зорких к современности, мастеров.

Работа только начинается. К ней присоединятся те, на кого можно и должно возложить все наши надежды — дети рабочих и крестьян.

Они уже пришли, они уже с нами. Мы услышим их зов.

Им суждено возвратить изобразительному искусству экспроприированные у него ценности.

Из сборника «4 года АХРР».

Примечание автора. Статья «От передвижничества к героическому реализму» появилась в сборнике «4 года АХРР», изданном в 1926 г.

В этой статье я полемизировал с теми, кто утверждал, что вхождение в АХРР бывшего «Бубнового валета» осенью 1925 г. означало попытку АХРР «увеличить свою художественную квалификацию», и утверждал, что это вхождение означает поворот бывших бубнововалетцев от «безыдейной живописи к здоровому реализму». Неоспоримым мне тогда представлялось одно — «в повороте к реализму, к станковой картине АХРР выиграла генеральное сражение с «Лефом» за «предметное», «реалистическое искусство».

С тех пор, как появилась эта статья, прошло более тридцати лет. Срок немалый для проверки тех установок, за которые боролась АХРР! В этом отношении основная верная направленность статьи сохраняет, по-моему, свое значение и до настоящего времени, но при детальном анализе содержания моей статьи мне сейчас нетрудно обнаружить целый ряд формулировок и положений, нуждающихся в корректировании.

Так, например, правильно выдвигая положение о том, что «содержание надстроек каждой данной эпохи всецело определяется экономикой», я не раскрывал всего значения обратного влияния «надстроечных явлений на базу», не указывал на опасность так называемого «вульгарного социологизма», которым так часто грешила наша художественная критика двадцатых годов, и тем самым не диалектически подходил к сложной проблеме взаимовлияния базы и надстройки.

Точно так же, касаясь вопроса о «несамостоятельности русской художественной школы», я был неправ в трактовке этой важнейшей проблемы и тем самым облегчал позиции тех формалиствующих прослоек изофронта, с которыми тогда АХРР вела борьбу. Достаточно напомнить, что воинственно-формалиствующие критики усиленно звали нас на выучку к французскому, так называемому «левому искусству», спекулируя на якобы перманентной несамостоятельности русского искусства.

По вопросу о таком сложном и противоречивом явлении, как искусство Пикассо, мне не удалось дать четкой и ясной оценки роли, значения и места во французском искусстве Пикассо и его огромного влияния на западное мировое искусство.

И, наконец, о передвижничестве.

Известно, что ахрровцев называли неправильно «неопередвижниками», известно, что при создании АХРР такие крупные мастера из старых передвижников, как Н. А. Касаткин и другие, приняли участие в ахрровском движении. В те годы возобновленное передвижничество уже не имело силы широко развернуться, но самый факт их попытки откликнуться на зов революции очень симптоматичен и важен как положительный фактор.

Мне тогда в статье не удалось вскрыть и рассказать о тех взаимоотношениях, которые были между молодой только что возникшей АХРР и старым передвижничеством. Характерно, что ряд художников-ахрровцев приняли участие на двух последних 47-й и 48-й выставках передвижников, закончивших свое художническое бытие.

Ф. РОГИНСКАЯ

НОВЫЙ РЕАЛИЗМ В ЖИВОПИСИ

I

В настоящий момент крушение левых течений и возрождение станковой живописи в форме нового реализма общепризнано. Однако что же это за «новый реализм»?

Посмотрим, каким представляется он в глазах самих художников-реалистов:

«Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания». Так гласит декларация АХРР, составленная в начале 1922 года.

Обратимся к художникам, стремившимся воплотить в жизнь намеченную линию героического реализма. Еще недавно «отгремела гражданская», и тень ее отблеском пожаров ложится на их первые полотна и озаряет их тем самым оранжевым светом, который заставляет Н. Пунина снисходительно пожимать плечами и заявлять, что они «смотрят на мир, словно через солому». В известной степени этот «пожарный» тон преемственен, он перешел с плакатов, которые по традиции подчеркивают картину борьбы оранжевыми или фиолетовыми мрачными цветами. Не только фоны заимствованы у плакатов. Плакатный пафос, плакатный романтизм, плакатный героический жест — все это можно найти на первых картинах АХРР. Что же тут удивительного? Ведь в сущности плакат остался единственной формой, близкой станковой живописи в предшествовавшие годы. Это вовсе не парадокс. Ведь только плакат в период засилия беспредметничества предоставлял возможность изобразительного сюжета.

При всем том, влияние плаката сказывается только в деталях. Оно проскальзывает то в той, то в другой части картины, но не накладывает печати в целом, и если пришлось на нем сперва остановиться, то лишь для того, чтобы не возвращаться к нему в дальнейшем.

Самое характерное для картин героического уклона — это крайняя сложность их замыслов, почти всегда многоликих, многоголосных, не распутанных для самого автора. Они стремительно вырываются на волю, ища воплощения. Но их слишком много. Они недостаточно выношены, они теснят и давят друг друга. К тому же художники недостаточно еще владеют техникой. Они не могут композиционно распределить и разработать весь этот богатый сырой материал на огромном пространстве своих полотен.

Чтобы уяснить, какие трудности пришлось преодолевать художникам при попытках создания нового монументально-героического стиля, приведу довольно длинную, но в высшей степени характерную выдержку из статьи Пунина «Первая выставка АХРР в Ленинграде». «Прежде всего выяснилось, — пишет Пунин, — что формальным строением картины авторы (ахрровцы) называют такие, например, проблемы, как изображение толпы

или красного директора. Попытки мои разъяснить им, что все это отнюдь не есть формальная сторона в искусстве и что искусство живописи есть, прежде всего, искусство живописно разработать поверхность, не имели никакого успеха. Они упрямо твердили, что человек — это одно, а толпа — это совсем другое, и что изобразить толпу, с точки зрения формальной, во столько же раз трудней, во сколько раз количество изображенных в толпе людей больше одного человека». В этом споре правы были, конечно, авторы картин. Задача изображения толпы с формальной точки зрения есть именно задача распределения ее по поверхности полотна, то есть задача композиционная, а композиция, как известно, — основа и стержень формального строя картины. Но мнение Пунина важно постольку, поскольку отражает мнение всей предшествовавшей полосы живописных исканий, отвергших сюжет как чуждый живописи элемент. Оно объясняет, почему ахрровцам пришлось вступить на совершенно невозделанную почву, искать и строить самим новые способы разрешений.

Помимо чисто формального построения картины, художникам пришлось столкнуться с вопросом о взаимоотношениях между сюжетом произведения и его темой, между сюжетом и той основной мыслью, проводником которой он является. Например, в «Пугачеве в Казани» Горелова (музей Революции) сюжет представляет определенную сцену: Пугачев сидит на импровизированном кресле, к нему подводят дворян и т. д., но тема, конечно, шире этой сцены, тема — отражение пугачевщины. Точно так же «Повстанцы» Карпова изображают группу крадущихся, но тема их — повстанческое движение и т. д. Этот вопрос отражения темы сквозь сюжет — вопрос основной важности для всей сюжетной живописи, не только героически-монументальной. Это наиболее ответственный момент всякой станковой картины, потому что здесь мы соприкасаемся с моментом, общим любому искусству, например, литературе. Здесь именно кроется опасность пресловутого «литературного анекдота», на который столько нападали в предшествовавшие годы. Между тем, «литературный анекдот» получается только тогда, когда сюжет — по тем или иным причинам — заслоняет и тушит тему. Тогда зритель воспринимает действительно только изображение частного эпизода. У Карпова это произошло, например, из-за чрезмерной, более чем фотографической портретности персонажей, их одежды и всех деталей. У Горелова потому, что основная мысль тонет в обилии пестро разработанных фигур, придающих картине вид восточного базара.

Такие картины — независимо от их размеров — могут быть прекрасным этюдом или зарисовкой, или точной фотографией, но не могут быть значительным художественным произведением, произведением большого стиля, монументальным.

Мы видим, таким образом, что художникам пришлось столкнуться с нелегкими задачами. В применении к таким грандиозным и сложным темам, да еще после длительного периода полной заброшенности, они оказались художникам не по плечу — и немудрено.

В конечном итоге монументальная картина не создается. Создается очень большая иллюстрация. Иногда удачная, как «Пугачев в Казани» Горелова, но большей частью неудачная, загроможденная деталями и лишенная необходимого центрального момента, который завладел бы вниманием зрителя и через посредство которого воспринялась бы вся картина в целом (например, «Усмирение пугачевского бунта» того же Горелова). Художники сами это чувствуют. Начинается падение их интереса к теме. Оно выражается в понижении колоритных исканий — их удовлетворяют грязно-серые тона. Понижаются композиционные задачи — художники довольствуются шаблоном или случайностью. Тот самый Горелов, который с несомненным увлечением дал пугачевскую серию, очень холодно отнесся к «Девятому января»

(7-я выставка АХРР) и замкнул свою композицию в казенный полукруг. Другая картина той же выставки «Расправа с рабочими» Дроздова — типический пример случайной композиции. Это как бы моментальный фотографический снимок с натуры, без необходимого в искусстве отбора нужного и ценного от случайного и мешающего, без того «строгого выбора», за который Микельанджело с гораздо меньшим основанием упрекал фламандскую живопись, отмечая, что «ее порок в том, что она хочет изображать в совершенстве множество вещей столь значительных, что достаточно было бы остановиться на одной».

Наряду с понижением качества картин, стремящихся к реализации монументально-героического стиля, наблюдается другое любопытное явление — значительно более высокий уровень картин, посвященных мирному быту, порой просто небольших созерцательных и беспритязательных, в которых художник как бы стыдливо отдает дань личной слабости.

Возьмем, например, Шестопалова. Его революционные картины бледны, а бытовые, восточные насыщены ленивым знойным колоритом и по-своему превосходны. «Бомбист» Никонова, несмотря на техническое мастерство, холодно-риторичен, а семейный портрет в саду излучает какую-то внутреннюю солнечную теплоту. Таких примеров много. В результате последняя выставка АХРР казалась какой-то скрытой ареной борьбы между тем, что художник д о л ж е н, по его мнению, рисовать и тем, что ему х о ч е т с я рисовать.

Впрочем, необходимо оговориться, что с самого начала возникновения нового реализма в нем было довольно крупное ядро художников-бытовиков. На художниках героического уклона пришлось остановиться прежде всего для того, чтобы указать, что и они силой обстоятельств принуждены перековывать свои «мечи на орала».

Помимо формальных трудностей героического эпоса, в притягательной силе бытовых сюжетов есть и другие, пожалуй, более существенные причины, порожденные переходом жизни к полосе мирного строительства. «Героический день революции» остался позади, ушел в глубь истории, подернулся романтическим флером. Он потерял для художников свою первичную, заряжающую и впечатляющую силу, и в этом причина внутренней статичности композиции, преодолевающей внешнюю динамичность сюжета. В то же время вошедшая в рамки жизнь, даже в самых обыденных своих проявлениях, приобретает в глазах художника всю прелесть новизны, весь тот живописный интерес, который необходим для создания художественных произведений. Разбираясь в причинах возникновения и расцвета голландской жанровой живописи XVII века после войны за освобождение, Тэн пишет: «Только что испытанное великое потрясение стирает с вещей однообразный налет, которым покрыли их предание и привычка... Все самые обыденные действия получают особую прелесть и интерес». Аналогичное явление наблюдается и сейчас. Оно усугубляется еще тем, что художники целые годы отказывались от изображения действительности. Было бы очень соблазнительно прибавить, что главная притягательная сила заключается для художников в новых формах, еще не нашедших себе выражения. В действительности это не так. Из дальнейшего будет видно, что именно самые простые, самые привычные моменты больше всего привлекают художников. Они как бы открывают окружающий мир вновь.

Что это утверждение не голословное, доказывают характернейшие строки Кацмана («Как создавалась АХРР»):

«В чайной около завода мы обедали весело и шумно. С нами обедали извозчики, рабочие и деревенские мужики. «К черту беспредметников, — говорили мы, — посмотрите на эти великолепные лица, затылки, полушубки, смотрите, как они сидят, разговаривают, едят, все это живописно и велико-

лепно». Что же, неужели следует предположить (как это сделал Чужак на диспуте АХРР «Леф» и мы»), что Кацман никогда не видал «деревенских мужиков»? Конечно, нет. Надо полагать, что особенно в эпоху гражданской войны все художники видели достаточное количество кожухов, рабочих и крестьянских лиц, и не только в обстановке пивной, но и в полумраке теплушки, и в пламенных отсветах костра. Видели, но не воспринимали их художественно. В противном случае, разве возможен был такой непосредственный восторг, как перед вновь открытой красотой!

Кацман отнюдь не одинок. То же радостное сознание впервые открытого художественного момента не так восторженно, но умиленно струится с картин Чепцова. В этих небольших полотнах, за тихими детскими группами, купающимися в ласковом солнечном свете, открываются безмятежно-мирные небесные просторы. Здесь нет и следа рериховских «небесных боев». Это вообще не небеса, а ласковые голубые дали с ленивыми облаками. Та же любовь к вновь обретенному миру реальности заставляет Рянгину в картине «На кухне» с такой бесконечной точностью передать картошку и ведро и все нехитрое окружение кухонной утвари. Тугендхольд не без улыбки называет Рянгину и родственных ей художников «новоявленными голландцами». Между тем, здесь действительно существует какое-то подлинное родство.

Что из окружающей жизни становится материалом для воспроизведения, как эта действительность преломляется в творчестве художников? На постоянной выставке ВЦСПС имеется картина, изображающая одно из отделений фабрики Москвошвей. Она показательна, и на ней следует остановиться. На переднем плане картины сидит молодая девушка. У нее есть нежный изгиб шеи, свежая кофточка, и от всей ее склонившейся фигуры веет спокойной деловитостью, чистеньким уютом. И от этого все остальные рабочие, шьющие за тем же столом, создают впечатление дружной семейной группы. Здесь благодушная, почти до умиленности, зарисовка мирного, не тяготящего труда. Почти все картины бытового характера носят именно этот характер не мудрствующей лукаво, спокойной или любовной зарисовки. Тщетно пытались бы мы найти на выставках хоть одну картину, негодующую или сатирическую, трагическую или юмористическую. Мало того, художники даже не затрудняют себя выбором типического, выразительного момента. Любое спокойное, любое нормальное положение кажется художникам достойным воспроизведения. Вот «Колбасная фабрика» Яковлева, бесчисленное количество зарисовок работы на металлическом заводе, «Солеварня» и т. д. Всякий каталог продемонстрирует целую серию таких сюжетов. Художник даже не чувствует потребности в компоновке сюжета, в изобретении жанровой сценки. Жанра нет. Есть только зарисовка, иллюстрация: рабочий у станка, крестьянка в избе за околицей, прачка стирает и т. д. И даже в пределах этой зарисовки нет творческой переработки художником действительности. Эта действительность преподносится зрителю в сыром виде. Она просто радует автора как живописный момент — и это, конечно, хорошо. Но он не испытывает ни малейшего желания зарядить ее известным психологическим содержанием, дать свою внутреннюю оценку этой действительности — и это плохо. Я не хочу вовсе сказать, что художник должен обязательно писать тенденциозно или агитационно. Поясню свою мысль примером. Обращусь к натюрморту, оставляющему, как известно, очень мало простора для психологии. Возьмем для сравнения натюрморты Машкова, Фалька и традиционную «Дичь», составляющую классическое украшение столовых. Психологический заряд натюрмортов Машкова заключается в том ощущении плотской чувственной полноты жизни, которое они сообщают зрителю. «Курица» Фалька («15 лет левых направлений», октябрь 1925 года) со своими трупными тенями и свисающей

головой вырастает в символ нищеты. «Дичь» представляет только точную или приукрашенную копию действительности, и ее психологический заряд равнялся нулю. И в то время, как работы Машкова и Фалька — значительные художественные произведения, художественное значение «Дичи» ничтожно. То же самое и в пейзаже. Почему пейзажи Левитана расцениваются как большое художественное явление? Потому, что он вложил в них то внутреннее содержание, которое выявило своеобразие русского пейзажа. Тем существенней психологический подход, психологическое содержание в сценах бытового характера. Отсутствие его не дает им подняться за пределы мелкого описательного иллюстрированного бытовизма. Мы сталкиваемся здесь, в сущности, только в другой форме, с вопросом о взаимоотношениях между сюжетом и темой, о котором говорилось выше.

II

Из всего сказанного в предыдущей главе следует, что произошло своеобразное перерождение героического реализма в иллюстративный, бытовой. До сих пор приходилось останавливаться преимущественно на рассмотрении АХРР. Не потому, что эта Ассоциация — первое или единственное художественное объединение, ставшее на путь реализма, а потому, что она вынесла на своих плечах всю тяжесть борьбы за его утверждение. Отход к реализму как средство спасения от самоубийства беспредметничества начался еще до возникновения АХРР, а потом протекал параллельно с ее развитием. Такие робкие художественные группировки, как «Союз», «Московская школа» и т. д., которые предпринимали кое-какие вылазки в область левого, немедленно замкнулись обратно в улитку наивно-беспритязательного реализма. Тяжелой поступью отошла и вся группа «Бубнового валета» с Машковым во главе. Историю этого медлительного отхода можно было проследить на выставке «15 левых направлений» (осень 1925 года). Однако весь этот отход никого не заразил. Именно потому, что это был отход назад на «заранее заготовленные позиции». В нем не было никаких элементов, обеспечивающих жизненность вновь занятых позиций. Его можно было рассматривать только как реакцию, чисто формальную по существу. Надо было АХРР подвести базу содержания как исходного момента, снять с «литературного сюжета», так долго подвергавшегося преследованиям, чтобы реализм с пути отхода назад, из течения консервативного превратился в течение, обладающее всеми возможностями для поступательного движения. Поэтому именно АХРР становится центром притяжения для художников и лучше всего отражает характер нового реализма.

Но если обратиться к любому из художественных объединений, вступающих на путь реализма, будь то «4 искусства» и «Жар-цвет», где реализм только кое-где пробивается, или «Бытие» и «Маковец», которые целиком идут под его флагом, всюду мы замечаем то же перерастание реализма в иллюстративно-бытовой.

Как оценить это явление? Выше указывалось на законность возникновения бытовизма, на некоторые причины притягательной силы, именно такой немудрствующей иллюстративной его формы. Поэтому, если предположить, что иллюстративный период олицетворяет исходный собирательный, накопляющий момент в развитии нового реализма, его приходится принять как первый этап. Совсем другой оценки он заслуживает, если предположить, что эта первичная форма удовлетворяет художников и кажется им уже найденной формой, в которую надлежит отлиться новому течению. Например, в высшей степени опасно, когда предисловие ко II выпуску художественной библиотеки АХРР торжественно заявляет, что успех последней выставки свидетельствует «с несомненной достоверностью о том, что мощные струи героического реализма начинают все ощутимей проби-

ваться в русском искусстве». В этих словах звучит своеобразная слепота художников по отношению к собственным произведениям. Вообще говоря, явление довольно обычное. Если предположить, что живопись надолго застрянет в таком созерцательном состоянии, ей придется раньше всего отказаться от надежды, что ей будет принадлежать честь формирования и организации психики грядущих поколений («Очередные задачи АХРР»), так как живопись, лишенная психологического заряда, живопись чисто описательная не может претендовать на формирование психики. В лучшем случае она может быть использована как документальный материал. Но в конце концов фотография и картограмма могут выполнить эту задачу значительно полней. И нужна ли такая узурпация их прав?

Последние выставки несколько рассеивают эти пессимистические мысли. На любой из них, при явном разливе иллюстративно-бытовых, попадается несколько картин, которые можно рассматривать как первые ростки новой, более значительной фазы развития нового реализма. Наиболее характерна в этом отношении выставка ОСТ («Общество станковистов») — молодого объединения, возникшего летом 1925 года, как феникс, из пепла старых лефов. Это лефовский «молодняк» — и самый факт перехода этого молодняка к реализму очень значителен. Он знаменует прекращение борьбы. Вместо двух враждующих лагерей в станковой живописи создаются два родственных, идущих к одной цели несколько разными путями.

Правда, и в ОСТ — по сюжету — большая часть работ иллюстративного характера: «Перед спуском в шахту», «В штреке», «Шарманщик», «Пионеры», «Хронометраж», «Лыжники» и т. д. Но подходят к ним художники совсем иначе. Возьмем, например, «Перед спуском в шахту» Дейнеки. Глядя на жесткие сумрачные лица рабочих, на их глаза, привыкшие к мерцанию лампочек во тьме шахт, зритель проникается суровой тяжестью ожидающего труда и неотвратимостью и нужностью его. Здесь через голову сюжета властно звучит мысль этого произведения, она сообщает ему силу выразительности, психологический заряд и делает его гораздо значительней простого фотографирования.

«Перед спуском в шахту» взята как характерный пример. Аналогичные по тенденциям работы можно найти в «Бытии». Например, работа, еще совсем не зрелая технически, «Хор». Автор не ограничился зарисовкой. Он подчеркнул нарочитую разухабистость усталой хористки и ее партнеров и сразу превратил случайный хор в типичный, от частности перешел к обобщению. В «4-х искусствах» П. Кузнецов дает прекрасный, напоенный зноем страдной деревенской поры «Отдых».

Успех 7-й выставки АХРР целиком основан именно на картинах, вырастающих за пределы зарисовки в обобщение, не отвлеченное, а бытовое, социально-психологическое, например, портреты беспризорных Богородского. Или на картинах, дающих характерный, выразительный момент, на который так отрадно смотреть после целой серии безличных, например, «Последний лозунг» Котова, «На кухне» Рянгиной и т. д.

Конечно, одновременное появление картин социально-психологического содержания следует признать очень положительным фактом. Все же не надо его переоценивать и закрывать глаза на то, что пока еще они не тонут в массе чисто зарисовочных.

III

Если со стороны содержания общие этапы развития нового реализма почти очевидны, в смысле формальном трудно установить общую линию. В настоящее время в этом отношении царит полнейший разброд не только между отдельными группировками, но и в среде любого художественного

объединения. Среди работ, о которых приходилось говорить, трудно найти две общие по принципам изображения. На 3-й выставке «Маковца» (февраль 1926 года), например, ренуаровский дух Шевченко мирно уживается с глубоко передвижническими портретами Родионова и с неумелыми попытками Чернышева пересадить изысканный ритм Ходлера на изображения пионерок, которые превращаются у него в боттичеллевских отроковиц. АХРР, бывшая центром притяжения для художников из самых различных лагерей, представляет не менее пеструю картину. Этот разброд объясняется тем, что большинство художников, примкнувших к реализму, еще не успели асиммилироваться в какое-нибудь единство и пытаются оперировать старыми приемами, которыми пользовались прежде.

Было ли что-нибудь сделано в смысле хотя бы проложения всех новых формальных путей, органически слитых с новым содержанием?

От этого вопроса АХРР отмахнулась ничего не говорящими словами о неизбежности создания нового, «невиданного дотоле» стиля. Кацман менее конкретно говорит, что реалисты должны «уметь понятно разговаривать на языке народных масс». Немецкий художник Гросс тоже заявляет: «Я опять пробую дать абсолютно реалистическое изображение мира. Я стремлюсь быть понятным всякому...» Вслед за Гроссом и все художники немецкой «Красной группы» находят, что рисовать надо понятно. Пожалуй, это желание быть понятными — единственное общее формальное устремление реалистов. Но в том-то и беда, что под словом понятно все художники понимают разное. Это достаточно ясно выступает из сравнения работ хотя бы того же Кацмана с Гроссом.

Представление о понятности действительно довольно сложное.

Его можно отчасти вскрыть сравнением «Сеятеля» Милле с его перефразировкой у Ван-Гога. «Сеятель» Милле исполнен со всей точностью натурализма. Фигура крестьянина дышит благоговейной религиозностью, а простор неба раскрывается за ней, как бы благословляя. Ван-Гог, казалось бы, сохранил картину в неприкосновенности: та же поза, тот же пейзаж. Но он наполнил его неудовлетворенностью. Его небо лишено способности благословлять. Это взбудораженное небо. «Сеятель» сжал зубы, он работает, негодуя. Сейчас его протянутая рука кажется больше подготовленной для удара, чем для разбрасывания семян. Надо полагать, что каждый из авторов хотел сделать портрет понятным, не просто портрет крестьянина, но ту идею, которую он в него вложил. И вот для первой оказались возможными приемы полного натурализма, а для второй — неприемлемыми.

Как видно из предыдущего изложения, новый русский реализм в настоящей стадии своего развития не задается вопросами проведения определенной идеи, определенной общей мысли. Представление о понятности у него сливается поэтому с представлением о полном сходстве. При этом наблюдается следующее явление. Художники пытаются достигать этого полного сходства при помощи того формального оружия, которое они принесли с собой, перейдя в стан реализма. Но это не всегда возможно. Так же, как в литературе одно и то же событие, изложенное торжественным гекзаметром или коротким ямбом, производит различный эффект, в живописи различные формальные приемы значительно видоизменяют изображение. В результате художники ищут спасения в обстоятельной подробности передвижнического натурализма. Нельзя не заметить, что процент передвижнических работ беспрерывно возрастает. Можно смело сказать, что пока художники не подымут вопроса о проведении в своих работах определенного внутреннего замысла и будут ограничиваться простыми зарисовками, до тех пор в смысле формальном они будут катиться по инерции к передвижническому реализму.

Журнал «Красная Новь», 1926, № 3.

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

ЖИВОПИСЬ РЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

(отрывок из статьи) *

V

Поворот к сюжетной изобразительности начался в нашем искусстве с 1922 года. Напомню основные факты. Весной этого года после долгого перерыва подняли голову передвижники; правда, эта 48-я передвижная выставка сама по себе была крайне слаба, но организованный ею диспут [1] всколыхнул молодежь. На этом «творческом» диспуте впервые встретились и выступили с призывами к реализму будущие ахрровцы. Вскоре же была основана АХРР, и провозглашена программа «героического реализма». К 1923 году определились и те потребительские силы, которым в первую очередь нужен был этот новый реализм. Это был ВЦСПС, приступивший к организации постоянной художественной выставки на трудовые темы при своем культотделе. Это был ВВРС, устроивший в 1923 году, то есть к годовщине пятилетия Красной Армии, большую выставку «Красная Армия», а затем и постоянный военный музей. И, наконец, это был музей Революции, сложившийся также в 1923 году и также в тесном контакте с АХРР.

Такова внешняя канва, на которой впервые после революции стала прорастать сюжетная живопись. Каковы же внутренние причины, обусловившие это возрождение интереса к сюжетности, к той самой «картинке», о которой столь презрительно отзывались деятели первых лет революции? Как известно, «правые» приписывают эти причины внезапному и всеобщему разочарованию в «левых», а «левые» связывают их с наступлением нэпа и последовавшей отсюда художественной контрреволюцией. Нэп сказался на урожае частных портретов, натюрмортов, «ню» и т. п. Но здесь причины были иные. Наступил момент, когда стране действительно понадобилась реалистическая живопись. В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, — новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи. После напряженных лет гражданской войны наступила пора «передышки», страна впервые смогла спокойно оглянуться на только что пережитое прошлое, подсчитать свои раны и победы, вспомнить о своих жертвах и героях и притом вспомнить, пока еще не поздно. Об этом грозном memento mori внезапно напом-

---

* Публикуя статью Я. Тугендхольда «Живопись революционного десятилетия», редакция обращает внимание читателей на то, что теоретические положения этой статьи, взгляды ее автора являются во многом спорными и в настоящее время уже опровергнутыми действительностью.

Тем не менее, мы сочли возможным переопубликацию статьи Тугендхольда как одного из характернейших образцов изокритики так называемого «левого толка» в момент ее перестройки под давлением все возрастающих успехов реалистического искусства.

[1] Тугендхольд ошибается, диспут разгорелся на 47-й, а не 48-й выставке. — *ред.*

нили болезнь и смерть Ленина, которого искусство столь мало успело увековечить при жизни, — когда умер Ленин, все почувствовали, что что-то упущено, что надо хотя бы сейчас забыть всякие «измы» и удержать его реальный образ для потомства. На желании запечатлеть Ленина сошлись все течения — Кацман из АХРР, Петров-Водкин и Денисовский — из ОСТ...

С другой стороны, если в период военного коммунизма новый быт находился еще только в периоде тяжких родовых мук, то отныне, на пятый год революции, вполне естественно было желание увидеть в искусстве какие-то отражения тех новых человеческих типов и взаимоотношений, которые сложились в результате переворота. Разумеется, пять лет — это дистанция еще не очень большая для того, чтобы искусство могло выкристаллизовать этот новый, еще текучий и хаотичный быт; мы знаем, что великие исторические сдвиги всегда отображаются в искусстве лишь спустя известное время, когда пережитое отстаивается и твердеет. И все же, повторяю, совершенно естественно это желание современников увидеть свою современность в зеркале искусства. Не потому ли столь многолюдный поток зрителей хлынул на выставки АХРР? Таковы те психологические стимулы, которые вызвали потребность в искусстве образном, изобразительном и привели к кризису и ликвидации беспредметности.

Как же реагировало на этот новый социальный заказ искусство? Наиболее идеальным разрешением этой реакции было бы, разумеется, применение всех достижений, добытых за годы лабораторных исканий, к новой сюжетике. Но этого не случилось. Этот новый социальный заказ застал нашу живопись врасплох. «Левые» не поняли духа времени, они остались на тех же позициях — разве лишь перешли к фотомонтажу. «Левые» по самому существу своему были скорее разрушителями, чем созидателями, эту роль они выполнили. Так произошло то, что новый сюжетный реализм, инициатива которого исходила от АХРР, оказался по самому своему рождению вовсе не новым художественным явлением. Будучи зачатым на выставке старых передвижников и возникнув на почве не только реакции против футуризма, но и нескрываемой ненависти ко всему левому художественному лагерю, этот реализм был скорее реминисценцией прошлого, чем каким бы то ни было продолжением первых пяти лет революции. Вместо того, чтобы явиться приложением формальных достижений, добытых за годы исканий, к революционному «содержанию», ахрровский реализм был чужд какой бы то ни было преемственности со всем этим непосредственно предшествовавшим ему периодом нашего искусства. Это был разрыв, это был прыжок, но не в будущее, а в прошлое. Среди художников, объединившихся в АХРР, была не только столичная молодежь, но и середняцкая, провинциальная художественная масса, только теперь начавшая заявлять о своем существовании. Этим фактом предопределился самый характер ахрровского реализма, с его исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протоколизм и пренебрежением к проблеме формы. Если «левые» говорили — «от формы к содержанию», то ахрровцы провозглашали диаметрально противоположное «от содержания к форме».

В этом же направлении действовала и вторая силовая линия — самый первоначальный характер того спроса на искусство, который определился к 1923 году. Я уже упомянул выше о том, что спрос этот исходил от трех учреждений, которые стремились в некоем юбилейном порядке отобразить историю и быт революции, как, например, музей Красной Армии и музей Революции. Здесь дело шло не столько о длительных художественных исканиях, сколько о более или менее спешной работе на заказ с определенной установкой. Переучиваться и искать было некогда, а между тем тяжелые годы революции с их отсутствием материалов, с их потребностью в пла-

катах за счет картин, несомненно, «отучили» художников от живописи, снизили их мастерство.

Впрочем, как раз выставка «Красная Армия» должна быть отмечена как одно из наиболее отрадных художественных явлений за все это десятилетие. Комиссия по организации выставки «Красная Армия» в этом смысле была права, когда писала в предисловии к каталогу, что выставка это — «первый опыт объединения мастеров живописи и скульптуры разных направлений вокруг идеи художественного отражения эпохи пролетарской революции». Выставка дала ряд отличных художественных произведений, которые и до сих пор всегда упоминаются нами в качестве лучших достижений нашей эпохи. Таковы были прекрасное по глубине чувства «После боя» Петрова-Водкина, «Февральская революция» Кустодиева, «Газета на фронте» Яковлева, «Проводник» Шухмина, «Вхождение Красной Армии в Красноярск» Никонова и целый ряд портретов: Седякина — работы Чехонина, Егорова — работы Лансере, Элиавы — Шарлеманя и т. д.

Хуже обстояло дело с батальным и героическим жанром, который мы видели как на выставке «Красная Армия» (Горелов, Греков), так и на дальнейших выступлениях АХРР, особенно на выставке 1925 года «Революция, быт и труд». В работах, посвященных 1905 году (Горелов, Владимиров, Шестопалов, Белый, Дроздов, Луппов), было много крови, избиений, расстрелов, но не было действенной стихии масс, а ведь год 1905 — прелюдия Октября. В работах, посвященных гражданской войне (Карпов и др.), не было самого главного: революционного пафоса, динамической композиции. Героика была сведена здесь к хронике, к холодному рассказу о событиях, к натуралистическому беспорядку или академической статичности (Карпов — «Вооружение рабочих»); пожалуй, только Френцу («Взятие Зимнего дворца») и Никонову (как в его «Красноярске», так и в «Бомбисте») удалось подняться над этим общим тоном. В общем же нельзя скрывать того, что в большинстве ахрровских попыток героического жанра было весьма мало захвата, заражающей взволнованности. Это были большие иллюстрации в красках, но не чаемая АХРР и действительно нужная нам живопись в плане «героического реализма» — того, который был у Сурикова, отчасти Репина и С. Иванова. Вот почему ошибочно было бы искать в этих работах (как, например, в громадном произведении Пчелина «9 января» или Бродского — «Заседание II конгресса Коминтерна») какие-либо завоевания Октября.

Эта неудача героического жанра объясняется тем, что за него брались представители старшего поколения, чуждые ощущения «героического» и поэтому подходившие к своим задачам казенно. Русская живопись вследствие исторических условий старого режима, вообще говоря, чужда героических традиций, которые развивались в других странах на почве «любви к прошлому и национальной гордости». Много ли осталось в нашей живописи от 14 декабря, от эпопеи пятого года? Поскольку же в нашем искусстве историко-героические традиции пробивались, это были мотивы страдальчества, а не победы, как, например, у Сурикова. Само русское прошлое не могло воспитать в нас этого ощущения победной героики. Только 1917 год впервые дал нам это недостающее ощущение триумфа и только новое поколение сумеет претворить его в живописи.

Большего можно было ожидать в области бытовой живописи — здесь у нас есть традиция. Будущий историк этого десятилетия воздаст должное АХРР за самую инициативу возврата к бытовому жанру, за энергию, проявленную АХРР в этом отношении. Перельман справедливо констатирует, что члена АХРР «можно было видеть у станка, в казарме, на конгрессе Коминтерна, съезде Советов и т. д., что не было ни одного крупного общественного события, на которое не откликалась бы АХРР». Но тот же буду-

щий историк по совести отнесет большинство этих произведений АХРР скорее к области художественного репортажа, нежели подлинного искусства. Все это лишь зарисовки и этюды в красках, к тому же в красках тусклых и серых. Один из членов АХРР Котов писал: «Слово «героический» есть непременное и основное понятие в символе веры АХРР, говорящее о том, что мы целиком живем с нашей эпохой, мы захвачены ее мощным потоком и вместе с рабочим классом восторженно переживаем торжество подъемов революционной волны». Увы, эти прекрасные слова остались словами! Подход большинства ахрровцев к проблеме изображения быта — менее всего «восторженный»: он по существу своему безразличен, внешне поверхностен. В этом смысле постоянная художественная выставка культотдела ВЦСПС, имеющая своей задачей художественно отобразить борьбу, быт и труд рабочего класса, едва ли может рассматриваться как достойный памятник Октября. Общее впечатление, производимое ее живописными произведениями, — угнетающее, минорное. Здесь труд показан, как маята, как тяжкая доля рабочего класса, а вовсе не как сознательный труд пролетариата — для себя самого.

Темные, серые, бурые краски, вялость и дряблость формы — все это наследие народнического подхода к труду и к народу, лишь как к объекту «жаления». За немногими исключениями (Савицкий, Шухмин, Терпсихоров, Лехт, Журавлев, Дормидонтов), здесь нет ни одной бодрой, активной, действенной ноты! Это не революционный реализм — это «бытовизм».

Мы подходим здесь к общей оценке пятилетней работы АХРР. Ее крупная заслуга — ее программа. АХРР выдвинула перед нашей живописью новую тематику, обратила взоры художников к мотивам труда, быта, изучения природы и жизни народностей СССР — к фиксации на холсте нашей страны и эпохи. И, вместе с тем, беда АХРР в том, что она опиралась на художников среднего, обывательского типа и поэтому не нашла того революционного пафоса, который один только мог предохранить «героический реализм» от снижения до примитивного «бытовизма», не нашла той новой и обобщающей художественной формы, которая отвечала бы новому содержанию нашей эпохи.

VI

В этом отношении мало изменило дело и вхождение в состав АХРР в 1925 году большинства «московских живописцев», то есть бывших членов «Бубнового валета». Они остались в АХРР «чужаками». Здесь необходимо сказать несколько слов вообще об эволюции «Бубнового валета» и его отпрыска — молодежи, объединившейся в 1921 году в общество «Бытие».

Как известно, мастера «Бубнового валета» (1911—1916 годы) получили название русских или, еще точнее, московских сезаннистов. В довоенную эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. «Бубновый валет» противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискуссников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую влюбленность в яркую плоть и кровь вещей, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до «лубочности» выразительность. С годами, по мере того, как «бубновые валеты» из бунтарей становились признанными мэтрами, эта эмоциональная экспрессивность уступала в их живописи место музейным реминисценциям, хорошему классическому «тону», маститой виртуозности, местами даже замене цветовых исканий — исканиями тональными (Кончаловский, Машков, Фальк).

Вместе с тем, с отпадением от «Бубнового валета» Гончаровой, Ларионова, Бурлюка, Шагала в нем иссякла струя острого бытового экспрессио-

низма, самого интереса к быту. Правда, в результате общей эволюции всего советского искусства в живописи как старших мастеров «Бубнового валета», так и их молодого окружения («Бытие») появились элементы нового современного жанра — образы крестьян, комсомолок, работниц и т. д., и этот сдвиг, разумеется, следует приветствовать. Мы видим эти новые мотивы у Кончаловского, Машкова, Лентулова, Осмеркина, талантливого Новожилова, Богданова, Сретенского и других. Все, что они делают, — ярко, свежо, сочно, полнокровно в сравнении с серизной ахрровцев. В этом смысле живопись молодежи из «Бытия» с ее культом солнца, зелени, воздуха может радовать нас как проявление бодрой близости к природе, как признак физического здоровья нашего молодняка. Но для этих художников как для типичных эпигонов импрессионизма в сущности безразлично, что писать — дерево, яблоко, крестьянина, комсомолку, любую вещь. Это — живописный реализм чисто внешнего, зрительного порядка, для которого весь мир — сплошной натюрморт. Преодоление этого поверхностного, однообразно «сырого», красочного материализма — вот то, что мы ждем от талантливой молодежи «Бытия». Ибо только этот шаг освободит ее от обывательской безмятежности, которая несовместима с современностью, не терпящей срединного, «ни теплого, ни холодного» отношения к миру и человеку.

Как раз обратный полюс — живопись другого молодого течения, духовным отцом которого был безвременно погибший под поездом в 1922 году В. Н. Чекрыгин. В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта мы потеряли большую надежду — надежду на искусство, богатое фантазией, героикой, монументальностью. Этот молодой художник был полон громадным зарядом динамичности, искавшей себе выхода в широких синтетических замыслах. Только наша трагическая эпоха войны и революции могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов. И, вместе с тем, наряду с этим углубленным психологизмом Чекрыгин нес с собою мечту о фреске, о монументальной стенописи, так и оставшуюся невоплощенной. Чекрыгин был слишком молод, чтобы создать школу, но его искусство оказало большое влияние на всю группу его даровитых товарищей — членов общества «Маковец». Они унаследовали от него, к сожалению, не столько монументальность композиции (за исключением Чернышева, работающего над возрождением фрески), сколько его метафизичность, его интимизм, его душевную встревоженность. На творчестве художников «Маковца», особенно в области рисунка, лежит печать большой и тонкой культуры, но в неменьшей степени и печать некоего интеллигентного пессимизма и смятения перед лицом великих событий, свойственная и германскому экспрессионизму. Наиболее реалистически и бодро настроенные художники «Маковца» — С. Герасимов (крестьянские типы), Шевченко, Чернышев (давший целую серию «Юных пионерок») и некоторые другие.

Нам остается коснуться общества «4 искусства». Здесь сосредоточены наши зрелые мастера графики, живописи, скульптуры. Если бы мы захотели среди величайшего разнообразия «четырех искусств» отыскать общую ноту, пришлось бы констатировать, что это общее — декоративизм и притом декоративизм восточной складки. Недаром тон задают здесь П. Кузнецов и М. Сарьян. Первый из них, пионер нашего ориентализма, в общем мало сдвинулся за последние годы, оставшись по-прежнему непревзойденным в области восточного пейзажа (кроме Бухары и Туркестана, он дал еще отличную крымскую сюиту) и слабым в области жанра (как, например, его «Ленин среди детей»). Второй, несомненно, эволюционировал. В последних сарьяновских пейзажах Армении уже нет прежней жесткости, напоминавшей гравюру на линолеуме. Широкими, спокойно-монументальными коврами расстилаются перед нами его величавые горные пейзажи Арме-

нии, «народным художником» которой стал Сарьян. В этом ясном панорамно-синтетическом охвате армянской природы сказалось то новое уверенное мироощущение, та новая национальная гордость армянского художника, которые стали возможны лишь после Октября, давшего свободу национальностям. Правда, созерцание Сарьяна одностороннее: он изображает праздничный лик Армении, но не показывает нам той будничной и, вместе с тем, героической борьбы с природой, которую ведет новая, строящаяся Советская Армения.

Вот интереснейшая задача, встающая перед всеми вообще нашими ориенталистами, — показать новый, пробуждающийся от статики и фатализма советский Восток! Пока что отметим все же в качестве несомненного достижения послереволюционной живописи ту большую тягу на Восток, которой все больше и больше приносят дань наши художники (Кондауров, Оболенская, Рождественский, Лобанов, Котов, Карпов и др.). Октябрь открыл перед ними окно на Восток, и они созерцают его с чувствами, диаметрально противоположными верещагинскому империализму. От этого стыка нашего искусства с новым, советским Востоком хотели бы ожидать больших и плодотворных результатов; вспомним, что от ориентализма родился пламенный романтизм во французском искусстве. Но то был романтизм батальный, мы же чаем романтизма, пламенеющего героикой труда.

Говоря об обществе «4 искусства», нельзя не остановиться на одной из крупнейших его фигур — Петрове-Водкине. Некогда Мариэтта Шагинян, пытаясь объяснить сонную статичность творчества Петрова-Водкина, прибегала к понятию «азиатизма». Действительно, Петров-Водкин — от Востока, от иконы. Однако громы Октябрьской революции пробудили и этого большого художника от его азиатского сна, от его мистической неподвижности. Мы уже указали на прекрасную работу художника — «После боя», исполненную для выставки Красной Армии. Отозвался Петров-Водкин и на смерть Ленина; его Ленин в гробу в окружении проходящих масс — один из лучших и искреннейших вкладов в нашу «ленинниану». Но, пожалуй, самое знаменательное в эволюции творчества Петрова-Водкина — это его новые женские типы. Мы помним прежних его матерей — это были мадонны. В своей новой работе «Матери» художник уже спустился с неба на землю. Эти матери, одна уже кормящая, другая еще беременная под вздутым синим одеялом, — подлинные женщины-работницы в каком-нибудь доме материнства и младенчества, на пятом этаже, откуда виден реальный Ленинград. Какое-то чувство важности и торжественности жизни, чувство величия нашего быта разлито в этой картине. Петров-Водкин — один из очень немногих наших художников, которые так эпически чувствуют наш быт. Не будем бояться жупелов — в подобном ощущении «святости» быта, в этой апологии рабочего материнства есть нечто глубоко «верующее» в это рабочее человечество и, вместе с тем, чуждое розановщине и всякой елейности. Конечно, Петрову-Водкину недостает еще крепости, энергии — его живопись иногда анемична, но все это в большой степени искупается стремлением художника к синтезу, к монументальности, его положительным приятием новой жизни. Увы, наш бытовизм не может этим похвалиться — наши лучшие художники-бытовики, как, например Б. Лебедев, — это сатирики: они видят в быту только уродливое и смешное. Петров-Водкин хочет видеть в нем прежде всего положительное, радостное, жизнеспособное, и это — черта чрезвычайно ценная. Если Петров-Водкин— поэт будней, то покойный Кустодиев, о котором нельзя не сказать, подводя итоги этого десятилетия, прежде всего живописец революционной праздничности. Кустодиев прекрасно чувствовал быт провинциальный, купеческий. Но быт Октября был закрыт от него по самому социальному и психическому складу его натуры; кроме того, прикованный к креслу, он мог на-

блюдать великую эпоху лишь из окна своей мастерской [1]. Другие художники изображали будни революции, ее гримасы, страдания и радости — Кустодиев предназначен был выявить ее радости. Как раз то, за что брались другие. Кустодиев выразил ту торжественную, праздничную, пеструю стихию, которую революция высвободила в хлынувших на улицы массах. Это ликование толпы художник показал уже в своей картине «27 февраля 1917 года». В «Ночном празднике на Неве по случаю II конгресса Коминтерна» оно вылилось в торжественной феерической форме. Наконец, в незаконченной своей работе «27 января 1924 года (Похороны вождя)» Кустодиев сумел поднять свою излюбленную декоративность до величавого пафоса. Он безвременно умер, не успев осуществить данный ему Комиссией Совнаркома к 10-летию Октября заказ — триптих на тему «Радость труда и отдыха» — заказ почти символический для этого «художника радости».

Подводя некоторые итоги этому беглому обзору [2] русской живописи, мы видим, что почти вся она в лице всех действующих в настоящее время художественных групп пришла к некоему единому фронту — к советской сюжетике. Образы революционного и трудового быта, новые человеческие типы, рожденные революцией, — вот та общая платформа, которая единит нашу живопись, как бы резки ни были ее формальные расхождения (АХРР, «Бытие», «4 искусства», «Жар-цвет» и т. д.). Правда, перед нами лишь начало пути, но самый факт победы советской сюжетики заслуживает быть отмеченным как большое достижение последних лет. И главное — достижение не халтурно-приспособленческого, как это было еще недавно, но, несомненно, искреннего «порядка». Оно свидетельствует о том, что процесс «советизации» чувствования и мышления нашей художественной интеллигенции (равно как и научной интеллигенции) совершился; внутренний «саботаж» некоторых кругов первых лет революции остался далеко позади.

VII

Мы бегло охарактеризовали нашу сюжетную живопись. Однако совершенно несомненно, что современное содержание требует и новой современной формы. Даже самое революционное по своей идее художественное произведение может оказаться холостым выстрелом, если оно имеет устаревшую оболочку. Стоит ли повторять азбучную истину, что каждой исторической эпохе, каждому новому классу свойственно свое формопонимание, свой художественный язык? Однако неучет этой истины был бедою нашего сюжетного реализма, каким он вылился в живописи АХРР. Наша сюжетная живопись развивалась в стороне от линии развития молодого левого искусства, живя перепевами передвижнического натурализма или французского импрессионизма. Между тем, наше «левое» искусство могло оплодотворить ее новыми формальными достижениями. Как ни абстрактна была живопись наших беспредметников, супрематистов и кубистов, однако она утверждала большие ценности, могущие стать предпосылками искусства современности. Эти ценности были — новая, четкая, организованная

---

[1] Кустодиев, впрочем, принес некоторую дань и быту революции; таковы его образы матросов с девицами, блоковскими «Катьками», которые раньше «с юнкерьем гулять ходили, с солдатьем теперь пошли».

[2] Я не говорю о других художественных обществах потому, что все они при всем их старании «омолодиться», переменив старое название на новое, не могут скрыть своего старого художественного лица, передвижнического или мирискуснического — они обречены на вырождение. Но хотелось бы здесь упомянуть двух художников, стоящих вне общества и действительно «молодых» — К. Юона и А. Архипова, получивших звание первый — Заслуженного и второй — Народного художников. Архипов, несмотря на свой почтенный возраст, нашел в окружающей его действительности достаточный заряд бодрости, чтобы создать отличную серию жизнерадостных «баб».

манера письма, столь не похожая на обычную лирическую расхлябанность русской кисти, новые завоевания в области цвета, композиции, фактуры, которые могли стать новыми могучими средствами эмоциональной выразительности.

Между тем, «левая» живопись, как мы указали, медлила перейти на новые рельсы. Встреча «левого» станковизма с новой социальной сюжетикой произошла только в 1924 году на 1-й дискуссионной выставке в Москве. До этого момента были лишь отдельные явления, указывающие на тягу от беспредметности к образу, к изобразительности. Здесь в качестве одного из пионеров следует упомянуть Д. Штеренберга. В его натюрмортах 1918—1919 годов фактурные искания и «двоякая» точка зрения служили задаче наиболее выразительного выявления образа — вещи. Кубисты разлагали вещи на отдельные грани, супрематисты вообще отказались от нее; Штеренберг вновь восстанавливает бытие вещи как таковой. С наивным (а на самом деле глубоко рафинированным) реализмом он внушает нам с помощью различных фактур различные ощущения материала: мрамора, дерева, тарелки, рыбьей чешуи. И вот его натюрморты: пустынный мраморный стол, на нем один-одинешенек — стакан варенца, два пирожных или две селедки, выписанные с той благоговейной любовью, какая могла быть лишь у людей голодных лет, когда вещь стала предметом мечты и вожделения. Здесь техницизм формы сочетается уже с психологизмом содержания. Эти натюрморты Штеренберга — своеобразные отображения революционных лет, своего рода «исторические документы».

Знаменательно, что именно из мастерской сначала Фаворского, а затем Штеренберга вышла та вхутемасовская молодежь, которая впервые подошла к современной сюжетике. Таковы были выпускники 1922 года— Вильямс, Меркулов, Вялов, Люшин, давшие работы на звание художника с такими сюжетами, как «Буденный», «Парад», «Радиоприемник» и т. д. Вплотную к этой современной сюжетике молодежь подошла на 1-й дискуссионной выставке в 1924 году. Здесь наряду с конструктивистами и проекционистами впервые появились новые группы сюжетников. Правда, группы эти были микроскопическими; так, группа «Быт» состояла из двух человек, другая группа честно назвалась «Объединением трех» (Гончаров, Дейнека, Пименов), третья группа — «Конкретивисты» — числила пять человек. Но дело не в количестве, а в тех заданиях, совершенно новых для «левой» живописи, которые поставила перед собой эта молодежь. «Современность, ясность задачи, точность обработки» — таковы были лозунги «конкретивистов». Конные красноармейцы, митинг, милиционер, «монтаж О. Д. В. Ф.», футбол, прачка, чайная — таковы были темы, заинтересовавшие наших первых левых «реалистов».

Уже на этой выставке определились те характерные черты, которые легли в основу возникшего в 1925 году «Общества станковистов». Этими чертами являлись выбор сюжетов преимущественно урбанистического, наиболее актуального современного характера, скорее графическая, нежели живописная манера письма (по черному фону), игра контрастами плоскостей и объемов, динамичность композиции, броская «вывесочная» выразительность. В такой же мере, в какой ахрровцы были художниками «сермяжного», провинциального склада, последними эпигонами народничества 70-х годов, а художники из «Бубнового валета» были сезаннистами на чисто московский обжорно-красочный лад, остовцы явились детищем урбанистической и индустриальной культуры. Отсюда их динамичность и вывесочность, их жесткая манера живописи, навеянная маркировкой и расцветкой машин и аэропланов. Отсюда их восприимчивость к германскому экспрессионизму, к остроте киномонтажа, к детективу. И в то же время ученики Фаворского, остовцы— модернизаторы иконописи, иконописного маньеризма. Отсюда тот парадок-

сальный и пикантный сплав, который являет собою живопись ОСТ, синтез «иконного» с американским.

В настоящее время мы можем уже безошибочно утверждать, что ОСТ дал целую плеяду весьма одаренных художников, перед которыми есть несомненное будущее. Таков А. Дейнека, превосходная работа которого «На стройке новых цехов» обличает в нем художника, по-новому влюбленного в машинизм и умеющего показать красоту (и притом без всяких кавычек) этого машинизма, кружевного ажура новой железной архитектуры. Таков Ю. Пименов, влюбленный в спорт и физкультуру, в динамику телодвижений. Таков Меркулов, добивающийся особого патетического выражения образов нашей Красной Армии. Таков Вильямс, написавший выразительный портрет Мейерхольда; Лабас, давший интересный «Завод» и «Городскую площадь»; Козлов — с его «Восстанием»; Вялов — с его «Лениным»; Денисовский, Гончаров и другие. Быт улицы — вот главные объекты наблюдений остовцев. Они ищут новых, четких, линейно-объемных форм, которые выразили бы характер не только нашей урбанистической эпохи, но и наш новый человеческий «типаж». Ибо революция вызвала к жизни новый тип русского человека— человека в кожаной куртке, русского американца, твердого и деловитого. Остовцы ищут его воплощение. Революция вызвала у нашей молодежи небывалую жажду физического развития, культ спорта и физкультуры. Пименов фиксирует это новое «бытовое явление». Революция вызвала новый тип рабочего и работницы — не забитый, но бодрый, налитый энергией. И Дейнека рисует перед нами женщин на стройке, с крепкими стальными мускулами, с улыбкой на лице.

Увлечение остовцев машиной доходит нередко до объективного, почти натуралистического и прейскурантного ее изображения (например, «Хронометраж» Барща). Но, вместе с тем, было бы несправедливо не видеть того, что эта молодежь уже отошла от того фетишизма машины, который был свойствен ранним годам революции. Она все более и более понимает то, чего не понимал Пунин, — не в самом машинизме специфическая черта революционной живописи (ибо машинизм еще более — на Западе), а в идее нового взаимоотношения между хозяином — пролетариатом и подвластной ему машиной.

Мы видим перед нами значительный шаг вперед по сравнению с АХРР и ее дряблой художественной формой. ОСТ — продукт современности. Но это не значит, что художники овладели ею. Их творчество все еще полно эклектизма и маньеризма, свойственного Ходлеру; оно все еще чуждо пониманию среды, ощущения России, русского пейзажа; с другой стороны, оно, как я уже говорил, скорее графично-линейно, нежели живописно (в качестве живописцев можно назвать Штеренберга, Лабаса, Тышлера). Только в самое последнее время ОСТ начинает преодолевать свою склонность к черному цвету, злоупотреблению лаком и переходит к цветности.

Перед нами, конечно, еще далеко не найденный стиль, но в нем уже есть некоторые стилистические предчувствия будущего. Живая ценность ОСТ в том, что это молодняк, рожденный революцией. Он прислушивается к биению жизни, к велениям эпохи. Он знаменует собою конец лефовской фразы, начало подлинного художественного делания.

К концу десятого года революции мы можем констатировать начавшееся равнение нашего искусства не только по линии сюжетной, но и формальной. Острые углы сгладились, намечается некая средняя равнодействующая — кристаллизуются некие общие черты, свойственные молодой живописи, производственному оформлению и архитектуре. Возьмем ли мы журнал «У станка» (рисовальщика из ОСТ), пролеткультовские фотомонтажи и клубные оформления, или бросим взгляд на некоторые достижения нашей молодой архитектуры (дом «Известий», Госторг и т. д.) — мы увидим гос-

подство общих конструктивистических черт, четкость и организованность. 10-я годовщина революции представляет оформление площадей и улиц московскому Пролеткульту. Мы видим: то, что было жизнеспособного и творческого в «левом» искусстве, не сошло на нет, вобрав в себя коррективы жизни, оно в конце концов входит в эту жизнь.

Говоря о современном советском искусстве, мы часто забываем историческую перспективу, подходим к этому искусству, как к «готовому результату», и упускаем из виду, что перед нами известный процесс. Вслед за годами вынужденного безделья или халтуры (разруха, голод, отсутствие материалов, избыток деклараторства, «ударный» темп заказов, хаос в учебном деле) настали годы систематической работы. Только теперь могут сказаться их плоды. В нашем искусстве мы пережили период разрушительный и подходим к концу периода восстановительного; только теперь вслед за ним можно ждать периода творческого. Мы видим только первую шеренгу молодняка, за нею идет новая рать — крепкая дисциплинированная молодежь, проходящая через горнило невиданной в прежних вузах профессиональной учебы и политической сознательности. Можно ли сравнить теперешнего «вхутемасовца» (еще Ленин назвал их «славными ребятами») с прежним «не от мира сего» юношей-художником, воспитывавшимся на античных богах? Будем с бодрой надеждой ждать этих новых всходов.

Да, конечно, за это десятилетие наше искусство претерпело немало испытаний, получило немало ударов. Некоторые крупнейшие мастера оказались по ту сторону баррикады, другие — умерли. Это ущерб, конечно, большой, и с ним нельзя не считаться при подведении десятилетних «итогов». Но, разрушая, революция, как и природа, не терпит пустоты: она созидает и восполняет. «Идет новых ратников строй». Происходит пока еще не для всех явная, но несомненная социальная передвижка искусства. Только теперь, а не раньше, можно говорить о пролетаризации нашего искусства[1].

Во Вхутемас и в рабфак при нем, как в новую Мекку, стекаются молодые низовые, рабоче-крестьянские силы со всего Союза — здесь можно встретить белорусов, татар, едва говорящих по-русски туркмен. Новые свежие «местные» соки, просачивающиеся из глубин страны, обещают влиться в организм нашего искусства. Пусть зарубежники боятся этого идущего «хама», мы его приветствуем. Слишком варится в собственном соку наша столичная художественная деклассированная богема. Все европейское искусство тоскует по «примитивам», но их мало на капиталистическом Западе и их много еще, этих самородков, в недрах шестой части света, столь богатых безымянным творчеством масс.

Эти перспективы связаны не только с притягательной силой столиц. Еще более крепит нашу надежду обратный процесс — растущая децентрализация нашей художественной культуры. До Октября жизнь нашего искусства исчерпывалась столицами: по всей остальной «провинции» было лишь несколько средних художественных «училищ» и царила художественная «тишь да гладь». Теперь мы являемся свидетелями небывалого художественного оживления «на местах». За один только прошлый год состоялись: первая выставка Ассоциации революционного искусства Украины — в Харькове, Всебелорусского объединения художников — в Минске, Общества художников «Новая Сибирь» — в Новосибирске, Общества художников Урала — в Перми и т. д. Растет национально-культурное сознание народов СССР, а вместе с ним кристаллизуется и национальная краевая живопись. Правда, мы, в «центре», почти не знаем ее, и отсюда неотложная задача взаимного художественного ознакомления народов Союза. Но одно

---

[1] По данным 1926—1927 гг., во Вхутемасе 45% студентов — рабочие и крестьяне.

мы знаем твердо — фронт нашего искусства и его живой состав возросли после Октября в громадных размерах!

Вспомним, сколько первоклассных дарований дала даже в прежнее время наша «провинция» организму общерусского искусства (Левицкий, Боровиковский, Репин, Куинджи, Лагорио, Перов, Суриков, Нестеров), и мы поймем, чего можно ожидать от этого возрождения краевого искусства при новых условиях! Не об искусстве Москвы и Ленинграда, но об искусстве СССР должны и уже можем мы говорить.

Таковы великие тенденции и перспективы, раскрывающиеся перед нами в итоге истекающего десятилетия. И, однако, оно застает наш художественный мир в состоянии некоторой идейной и организационной хаотичности и разброда. Растет реакция против той «свободы» и «хозрасчетности», которую предоставил искусству нэп; все более и более намечается тяга к великому принципу первых лет революции — государственному регулированию искусства, государственным заказам, которые сменились заказами случайными и неавторитетными, другими словами — тяга к созданию такого же авторитетного центра, каким была коллегия Изо 1918—1920 годов. Необходимость пересмотра художественной политики партии и власти по отношению к Изо становится неотложной необходимостью. Не меньше, чем театр и литература, сделало наше изобразительное искусство для революции, и не менее их заслуживает оно внимания!

Октябрь сблизил изобразительное искусство и, в частности, живопись, с улицей, с массой, с празднеством.

Это то, что осталось, что пустило корни, втянув даже самую массу в самодеятельное оформление ее празднеств. 10-я годовщина Октября вновь предоставляет улицы и площади искусству.

Октябрь впервые выдвинул всю громадную проблему внедрения искусства в производство, в трудовой и будничный быт.

Это то, что еще целиком остается сделать и что будет сделано по мере роста наших художественных возможностей и преодоления консерватизма наших хозяйственников.

Октябрь революционизировал всю систему нашего художественного образования, построив ее на художественном мастерстве, на равноправии «чистого» и «производственного» искусства.

Это то, что частью уже сделано, но требует еще большой сети художественных школ и большой увязки их со всем планом народнохозяйственного подъема страны.

Октябрь влил в искусство новые молодые классовые и национальные силы.

Это то, что ширится с каждым днем — и, однако, побольше внимания всем молодым побегам, самородкам нашего многоплеменного народа!..

Октябрь (хотя и с известным опозданием) привел все течения нашего искусства к сюжетной изобразительности, к социальной тематике, к задаче отображения нашей эпохи.

И, однако, надо помнить, что только при условии поднятия художественного качества, художественной формы этот реализм явится фактором революции, а не мещанской реакции. Не назад, а вперед.

Октябрь дал нашему искусству нового коллективного зрителя — широкие массы, рабочие клубы, общественные организации.

Нам остается работа по поднятию художественного уровня этого зрителя и его реальной потребительской мощи; этот зритель должен стать потребителем. Не снижать искусство до наличных вкусов масс, а подымать до понимания искусства, развивать художественную грамотность — вот наша задача.

Октябрь выдвинул идею планомерного государственного поощрения искусства, государственных выставок и государственных заказов.

Это то, к чему нам следует вернуться, дабы изжить хаотичность нашей художественной жизни и утвердить подлинно социалистическую роль государства в отношении к искусству.

Таков баланс, таковы заветы Октября. Осуществим же его великие идеи, доделаем то, что он декларировал и не успел сделать. С перевалом от первого ко второму десятилетию да будет нашим лозунгом — от слов к делу!

1927 г.

Я. Тугендхольд. Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930.

А. БАКУШИНСКИЙ

СОВРЕМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА В СССР

Наша современная скульптура — явление очень сложное, в ней ряд направлений и группировок. Обусловлены они, с одной стороны, изживанием традиций, с другой — запросами реальной жизни и поисками форм назревающих, форм вероятного ближайшего будущего.

Импрессионизм — вот то, что настойчиво и подчас болезненно изживает современная скульптура. И это понятно. Для импрессионизма характерна культура пластической массы, светотени, нередко напряженного движения, психологизм и его острая выразительность.

Но все это интимно и станково. Все далеко от задачи большой монументальной скульптуры, от стремления подчеркнуть и усилить прежде всего ее общественные функции.

Решительный поворот от импрессионизма наметил в свое время своим творчеством Коненков.

Он выразил назревшую потребность в замене расплывчатой и мятой импрессионистической формы формой четкой, обобщенной. Правда, разрешил он это не монументально, а декоративно. Но он повернул вновь к культуре материала, главным образом дерева, и к поискам формы из его свойств. Он усилил, иногда до выверта и гротеска, напряжение и выразительность образа, выведя его из случайностей импрессионистического впечатления и настроения. Точками опоры в этом повороте для Коненкова служило увлечение отчасти архаикой и строгим стилем Греции, но, главным образом, примитивом русской народной скульптуры в очень своеобразном и вольном ее толковании.

В кругу такого влияния до сих пор еще Рахманов с его уклоном к античности и Златовратский с его культурой декоративной формы, более спокойно, однако, и с меньшим привкусом «модерна».

Того же преодоления импрессионизма ищут и другие мастера старшего поколения. Особенно показателен и интересен решительный сдвиг, сделанный за последние годы Домогацким. Он ищет преодоления импрессионизма изнутри, приходя к крепкой и все более четкой скульптурной форме в области, главным образом, реалистического портрета. Таковы его «Пушкин», «Портрет сына», «Автопортрет». Андреев пережил крупную эволюцию от разрыхленной массы «Гоголя» к статуе Свободы и памятникам Герцену и Огареву. Меркуров и Шадр, каждый по-своему, отождествляют в своих монументальных опытах сходные задачи, не всегда, однако, отыскивая нужный для этого форменный язык.

Особенно может быть выделена группа экспрессионистов: Булаковский и Страховская с их скульптурно-графическим подходом к задачам напряжения и движения, Цаплин с его большим темпераментом и неумеренностью замыслов.

Все они реалистической формой пользуются только как средством ритмического построения движения и его характера. В этой группе много еще элементов не изжитого «модерна».

Самого большого напряжения борьба с импрессионизмом как с художественным мировоззрением, которое нужно преодолеть, достигла у представителей «левых» течений скульптуры. Наступил аналитический период, принесший отрицание изобразительности, кубистическое разложение и построение полуотвлеченной и отвлеченной формы.

Художественный образ попытались заменить логической формулой. Естественно, на этом пути пришли в тупик. Тогда начался новый период, не менее бурного и стремительного возврата к синтетическому творчеству, к образу.

В результате «левое» крыло ныне обратилось к исканиям уже реалистической формы, но на новых основах. Период «левых» опытов помог в большой мере изжить наследие импрессионизма, вновь выработал архитектоническое чутье и научил строить.

Все это дало возможность направить силы молодежи в сторону монументальных задач.

Этот новый процесс в левом искусстве наметился по разным линиям: у Сандомирской — через увлечение примитивом, у Королева — культурой натуралистической формы. Мухина ищет изобразительной, обобщенной формы, внутренней напряженности и силы внешнего движения. Чайков — расчетливого и выверенного построения и соотношения частей. Но *все они идут к реализму*, к простой и ясной культуре целостного образа.

Выполнить это труднее старшему поколению, легче младшему. Молодежь не отягчена грехами импрессионизма. Левые опыты дали ей необходимую формальную тренировку. Работы Сомовой «Крестьянка» и Смотровой «Мать» — скульпторов, недавно окончивших Вхутемас, вполне убеждают в том, что молодежь на верном пути. Работы эти, показанные на весенней выставке, привлекали внимание простотой и органичностью замыслов, спокойствием и силой формы, уверенностью в приемах. *Это уже выход в подлинный реализм, понятый как монументальная задача.* Это крепкий отклик молодежи на основные запросы современности. И путь к искусству — вообще, а в особенности к скульптуре.

«Вечерняя Москва», 5 октября 1927 г.

Н. МАСЛЕННИКОВ

ПЛАКАТ И ЛУБОК

Роль плаката как средства организации масс достаточно теоретически и практически выяснена. Вопросам истории, техники и психологии плаката посвящен ряд трудов и отдельных статей. Практически плакат в СССР нашел широкое применение как в агитационно-пропагандистских, так и в коммерчески-рекламных и информационных целях. Существующее мнение о том, что плакатное дело за последние годы резко сократилось, основано на ошибочных представлениях и на неточных сведениях. Об этом лучше всего могут свидетельствовать следующие данные: если за годы гражданской войны было издано до 1000 плакатов различных названий, то за один 1928 год только московскими издательствами выпущено не менее 500 различных плакатов и лубков агитационно-пропагандистского характера. Если учесть, что помимо этого типа изданий мы имеем большое количество киноплакатов, а также научных пособий-диаграмм, картина количественного роста плаката будет совершенно очевидна.

Причины, создающие ошибочное представление о падении плакатного дела, основаны на чисто зрительных наблюдениях. Улица обеднела агитационными плакатами, их заменили киноплакат, торговая реклама и различного типа объявления, афиши. Агитплакат, в период военного коммунизма обслуживавший задачи вооруженной борьбы с белыми армиями, эпидемиями, разрухой, голодом, агитирующий за участие в субботниках, воскресниках и т. д., изменился не только в тематическом отношении, но по своему характеру и по форме.

Наш плакат сейчас перешел на разъяснение и популяризацию решений и мероприятий Коммунистической партии и Советской власти, направленных на социалистическое строительство, на оживление советов, на разъяснение роли кооперации, на работу по популяризации истории ВКП(б), революции 1905 года, биографии В. И. Ленина, на обслуживание работы различных добровольных обществ и т. п.

Таким образом, прежний агитационный характер плаката потребовал изменения в сторону большего его насыщения пропагандистскими материалами. Это обстоятельство не замедлило повлиять на перенос плаката с улицы в рабочий клуб и избу-читальню, а также и на изменение изобразительной формы. Плакат, теряя свою уличную форму, по существу, превращается в наглядное пособие, назначением которого в значительной мере является содействие докладчику, лектору в его массовой работе. Взамен ударного короткого лозунга в плакат вводится обилие текста. Броский, обобщенный рисунок заменяется целым рядом отдельных картинок, сценок. Яркие краски, так необходимые для уличной жизни плаката, с его переносом в помещение постепенно бледнеют, уступая место нейтральным, серым

тонам. К плакату предъявляются требования документальности. Это обстоятельство вызывает к жизни фото-и фотомонтажный плакат. Однако было бы неправильным утверждение, что в настоящее время существует только один тип плаката — агитационно-пропагандистский. Наряду с ним мы имеем плакат и агитационный, рассчитанный по преимуществу на улицу, на краткосрочное, быстрое воздействие, содержащий ударный лозунг. Правда, количественно плакат этого типа уступает место агитационно-пропагандистскому.

Наряду с происшедшей эволюцией агитплаката после 1926 года мы имеем быстрый количественный и качественный рост киноплаката и коммерческой рекламы. Особенно это следует отнести за счет первого. Если агитационно-пропагандистский плакат привлек к себе внимание таких мастеров, как Моор, Дени, В. Лебедев, то киноплакат имеет талантливых мастеров в лице Стенбергов, Длугача, Родченко и других. Под влиянием западноевропейского плаката наши киноплакатисты в настоящее время используют комбинированную форму, сочетая рисунок от руки с введением фотографий или увеличений с них. Наиболее часто практикуется последний способ. В техническом отношении (художественном и типографском) киноплакат является значительным достижением, чего часто нельзя сказать об идеологическом его содержании.

Задача внедрения изобразительного искусства в быт деревни, а также использование его в агитационно-пропагандистских целях потребовало издания массового лубка. Если в период гражданской войны лубочная форма использовалась для уличной агитации, то сейчас лубок предназначен, главным образом, для крестьянской избы и политпросветучреждений. В художественном отношении прототипом современного лубка был механически взят лубок, издававшийся Сытиным; одновременно с этим делаются попытки возродить форму старых народных картинок, передающих новое советское содержание. Нередко к лубку относят дешевую репродукцию с картин. Это делают, пожалуй, только по одному тому, что качество такой репродукции весьма низко, а кроме того, она издается в массовом тираже (100—200 тысяч экземпляров) и дешева по цене (10—15 коп.), да и качество «картины» подходит к характеру лубка.

Коммерческий плакат-реклама весьма разнообразен как в отношении своей тематики, психологии, так и изобразительной формы. Однако здесь следует отметить чрезмерное влияние трафаретных форм буржуазной рекламы, рассчитанной на потрафление вкусам городского обывателя. Особенно этим свойством отличается реклама парфюмерии (например, пресловутый «Букет моей бабушки» или «Знойный запах Кармен»), пива и вина. Наиболее яркой и формально приемлемой является реклама канцелярских принадлежностей, журналов и книг.

Наш общий обзор будет неполным, если мы исключим из него плакат самодеятельный. Как правило, самодеятельный плакат рисуется в одном экземпляре. Рабочие клубы совершенно не используют ценнейший опыт «Окон РОСТА» по массовому производству плаката-трафарета. Широкое распространение получил здесь фотомонтажный плакат, плакат, составленный из различных печатных иллюстраций и аппликации. Большинство самодеятельных плакатов по своей тематике связаны с проводимыми кампаниями и внутриклубной жизнью. Имеется значительная группа библиотечных плакатов, основной своей задачей ставящих рекомендацию книги. Самодеятельный плакат имеет некоторые преимущества перед печатными плакатами, это — возможность освещения местных злоб дня, актуальных вопросов данного завода, фабрики, рабочего клуба. Однако это ценное свойство самодеятельного плаката используется на практике очень редко.

Тематика плаката за истекший год была достаточно разносторонней.

Перечислим темы, получившие наибольшее освещение в плакате. Сюда прежде всего следует отнести вопросы укрепления обороноспособности страны, пропаганды госзаймов, перевыборы советов (наиболее многочисленная группа), интернациональное воспитание (МОПР), хлебозаготовки, антирелигиозную пропаганду (изд. «Безбожник»), охрану труда. Затем идут плакаты к годовщинам: 8 марта (5 названий, изд. Гизом), Мюду, Международному дню кооперации.

Если отдельные кампании, как, например, перевыборы советов, вопросы укрепления обороноспособности СССР, в количественном отношении многочисленны (по первой кампании в одной Москве издано до 40 плакатов), то ряд политически важных вопросов не получил почти никакого отражения в плакате. Так, вопросы, связанные с переходом на семичасовой рабочий день, задачи индустриализации страны, реконструкции промышленности, вопросы борьбы с бюрократизмом, задачи самокритики, коллективизации сельского хозяйства плакатом, не считая неудачных попыток издательства АХР, не освещены.

АХР по вопросу борьбы с бюрократизмом издан крайне убогий плакат художника Соколова-Скаля «Даешь самокритику», о коллективизации сельского хозяйства выпущен плакат художника Костяницина, графически безграмотный, в отношении же содержания путаный.

Впервые было издано два милицейских плаката, один из которых обращается непосредственно к милиционеру с призывом охранять революционный порядок, другой призывает к повышению внимания трудящихся, оказанию поддержки милиции.

Наряду с агитационным плакатом было издано некоторое количество плакатов пропагандистского характера. Темами плакатов этого типа явились история ВКП(б) и Коминтерна. Пробелы, имеющиеся в отношении обслуживания плакатом важнейших политических кампаний, объясняются, с одной стороны, недоучетом значения и роли плаката, с другой — неумением издательства и отдельных учреждений привлечь к этой работе квалифицированных мастеров плаката.

Познакомимся с содержанием плакатов. Начнем с перевыборных. По своему характеру эти плакаты можно разделить на две группы: агитационные, содержащие призыв к трудящимся участвовать на перевыборах, указывающие, кого выбирать и не выбирать в советы, и отчетные. Последние содержат большой цифровой материал, рисующий работу советов в различных областях нашего строительства.

Плакаты по военной пропаганде, помимо нескольких агитационных, призывающих к вступлению в Осоавиахим, объясняющих роль и значение Красной Армии, основное свое внимание уделяют ознакомлению трудящихся с военным делом. Достаточно разнообразны плакаты, изданные МОПРом. Здесь нашла свое отражение китайская революция («На помощь жертвам белого террора в Китае», «МОПР крепит международную пролетарскую солидарность»), борьба с фашизмом (яркий плакат художника Леткара «Долой мировой фашизм»), Парижская Коммуна («Слава продолжателям великого дела Парижской Коммуны»), кроме того, выпущено несколько плакатов обычного мопровского содержания («Вступайте в ряды МОПРа» художника Дени); отчет МОПРа («Крестьянин вступает в ряды МОПРа», «Помни о семьях узников капитала» и др.).

Из хлебозаготовительных плакатов, изданных АХР, следует отметить два, под лозунгами «Продавайте хлеб кооперации и Союзхлебу», «Красная Армия — опора мирного труда рабочих и крестьян. Рабочие вооружают Красную Армию, крестьяне обеспечивают ее хлебом. Продавайте больше хлеба кооперации и Союзхлебу».

Плакаты по госзаймам, призывая трудящихся подписываться коллектив-

но и индивидуально на облигации, разъясняют роль и значение заимов для социалистического строительства и для каждого держателя облигаций.

Плакат Автодора, впервые появившийся в 1928 году, с одной стороны, разъясняя задачи общества, агитирует за вступление в него, с другой — агитирует за приобретение лотерейных билетов.

Охрана труда получила в плакате свое отражение, главным образом, по вопросам техники безопасности в металлургической, текстильной, деревообделочной и горной промышленности.

Изданные к 8 марта Госиздатом плакаты-диаграммы иллюстрируют следующие вопросы: количество женщин — членов профсоюзов; выдвижение женщин на административно-хозяйственную работу; количество женщин, обучающихся в технических учебных заведениях; число учреждений по охране материнства и младенчества.

Антирелигиозный плакат является фактически репродукцией с карикатур Моора, Черемныха и других, помещенных в журнале «Безбожник у станка». Обстоятельного плаката агитационно-пропагандистского характера, вскрывающего сущность сектантства, контрреволюционную роль церкви, до сего времени не издано.

Особо следует остановиться на плакатах, изданных на языках отдельных национальностей. В тематическом отношении эта группа плакатов будет значительно меньше. Наиболее широкое отражение получила кампания по перевыборам советов, хлебозаготовкам и кооперации (плакаты, изданные Центросоюзом). Отличительной особенностью этих плакатов, отражающих, в первую очередь, усиление политико-просветительной работы среди нацменьшинств, является многокартинность. Однако наряду с этим имеется ряд ярких агитационных плакатов, изображающих одну-две фигуры или одну определенную сцену. Плакаты, изданные на языках нацменьшинств, выделяются из общей массы своим колоритом и типажем.

Своевременно поставить вопрос о том, насколько рационально были построены изданные в 1928 году плакаты. Какова в связи с этим их агитационно-пропагандистская роль? Своей цели плакат может достигнуть: актуальностью и умелым литературным оформлением лозунга, содержащего определенный стимул к известному действию со стороны массы; графической выразительностью содержания лозунга, при непременном условии легкости восприятия, популярности, но в то же время новизне изобразительной формы; своевременностью издания и правильным использованием в смысле месторасположения плаката. Надо сказать, что эти условия часто игнорировались. Нередко по существу актуальный лозунг преподносился в убогой литературной форме. Особенно часто встречаются лозунги длинные, растянутые или трафаретные (например, «Вступайте в МОПР», «Да здравствует 1 Мая» и др.). Вообще, в плакате часто имеется обилие текста, к тому же технически неграмотно поданного. В этом отношении образцом служат плакаты, изданные Госиздатом к 8 марта, где типографский шрифт отпечатан по темно-красному фону (плакат о выдвижении женщин на административно-хозяйственную работу) или рядом с голубым фоном отпечатан голубой же краской текст[1]. Этим же страдают многие плакаты издательства АХР, особенно работы Соколова-Скаля — «Даешь самокритику», где типографские (черные) надписи сделаны на коричневом фоне. Наряду с этим имеется немало удачных образцов лозунгов и их графического оформления. Доминирующим шрифтом в плакате по-прежнему остается квадратный или прямой. Редко используется рукописный шрифт (рондо). Наиболее уязвимой частью агитплаката является изобразительная сторона. Здесь часто бывает виноват и художник, но не менее часто

---

[1] Плакат о количестве учреждений по охране материнства и младенчества. ГИЗ, 1928.

вину следует отнести за счет издательства и редакторов плаката, пытающихся рассказать «обо всем». Истекший год характерен изданием полутора десятка вопиюще неграмотных плакатов, которые, как это ни печально, принадлежат издательству АХР. Приведем некоторые из этих плакатов: «На пути коллективизации», «Даешь самокритику», «Рабочий класс в рабочем государстве», «Враги и друзья СССР», «За индустриализацию» и др. Больше, чем к чему-либо другому, к этим плакатам следует отнести афоризм Козьмы Пруткова: «Нельзя объять необъятное». Чего-чего тут только нет! И лыжный спорт, и пионеры, и курорты, и кружковые занятия, и партийная столовая, и семья, и фабрика и т. п. (плакат «Рабочий класс в рабочем государстве»).

В художественном отношении эти плакаты ничтожны, по мысли убоги.

Вторым, часто встречаемым недостатком плаката является трафаретность, штампованность художественного образа — изображение буржуазии идиотами, вечно «пьянствующими» [1], РКИ — в виде рабочего с потайным фонарем или рабочего, выметающего метлой бюрократов, волокитчиков, растратчиков и др. В этом отношении отрадную картину представляют плакаты МОПРа, по своему типу приближающиеся к западноевропейскому. Назовем плакат Дени «Помни о семьях узников капитала», напоминающий известную гравюру К. Кольвиц, или работы Леткара, весьма эмоциональные и выразительные. По художественной форме интересен плакат о лотерее Автодора, а также ряд перевыборных плакатов.

Довольно часто плакаты, предназначаемые для использования в помещениях, вывешиваются на улицах. Такой пример мы имеем с плакатами-отчетами Моссовета. Результатом такой ошибки является то, что этот плакат на улице пропал и своего назначения не достиг.

Вот три основных недостатка в нашей работе с плакатом,—недостатки, кстати сказать, легко устранимые при условии внимательного отношения к этому делу со стороны как редакторов, художников, издательств, так и политико-просветительных организаций и учреждений. О времени издания плакатов мы не говорим по той причине, что особых погрешностей не наблюдается, за исключением двух-трех случаев.

Какой же характер имеет плакат, изданный в истекшем году? Прежде всего, доминирует плакат реалистический, в отдельных случаях использующий приемы карикатуры. Затем наш плакат в массе своей все еще продолжает оставаться увеличенной иллюстрацией, недостаточно широко используются специфические формы уличного рисунка, цвета и вообще композиции. Роль фотомонтажа в агитплакате в 1928 году была весьма незначительной. Решительно преобладал плакат, рисованный от руки. Фотомонтаж нашел свое применение в наглядных пособиях, например, в четырех плакатах, изданных АХР по истории ВКП(б) и Коминтерну [2]. Имеются ли достижения и значительные технические новшества в изобразительной технике агитплаката? На этот вопрос следует ответить отрицательно. Слабое участие первоклассных мастеров плаката (Моора, Дени, В. Лебедева, Черемных и др.), а также художников, связанных с графикой, не могло не отразиться на состоянии этой области агитационной и художественной работы.

К и н о п л а к а т. Постановка в 1927 году фильма «Октябрь» Эйзенштейна потребовала издания целой серии киноплакатов. И надо сказать, что многие из них были сделаны ярко и талантливо. Из обычной рекламы эти киноплакаты превратились в прекрасный агитационный материал (на-

---

[1] Плакат «Враги и друзья СССР», изд. АХР.

[2] Исключение составляет плакат МОПР «На помощь жертвам белого террора в Китае» работы худ. Буланова.

пример, Ленин на броневике — плакат с надписью «Октябрь» и вкомпонованными в него фигурами матросов и красногвардейцев и др.). Крайне слабый выпуск революционных фильмов в 1928 году не мог не отразиться на характере киноплаката.

Естественно, что киноплакат пошел в тематическом отношении по линии наименьшего сопротивления. Большинство плакатов ограничилось изображением портретов действующих лиц в кинокартинах. Так, портрет Монти-Бенкса изображен на плакате к фильму «Настоящий джентльмен», Гарольд Ллойд — к «Доктору Джеку», Хохлова — к фильму «Ваша знакомая», Женни Юго — к фильму «6 девушек ищут пристанища» и т. д.

Другая группа плакатов наряду с портретами основных действующих лиц имела и кадры из самого фильма (например, «Законы шторма», плакат художника Руклевского к фильму «6 девушек ищут пристанища»). Особо стоят плакаты к культурфильмам, например, к картинам «Спартакиада», «Химическое оружие», «Крыша мира» (изображение сцены из экспедиции на Памир) или отдельные моменты (исполнение от руки) из фильма (газоубежище, милиционер с противогазовой маской и т. д.). В качественном отношении эти плакаты уступают рекламе художественного фильма. Счастливое исключение составляет плакат художников Стенбергов «Симфония большого города», где художники, отказавшись от натуралистических приемов, так свойственных плакату к культурфильму, дали несколько абстрактный рисунок, изображающий мужскую голову, с объективом, радиорупором. и графически мало удачный плакат художника Длугача к картине «Подвиг во льдах».

В целом киноплакат в истекшем году, несмотря на свои технические преимущества перед агитплакатом, в идеологическом отношении не представляет ценности. Если бульварщина, потрафление вкусам мещанства в 1928 году киноплакатом в значительной мере были изжиты, то использование этого плаката как известного революционизирующего нашу улицу средства, было крайне слабым. Совмещение задачи рекламной с агитационной должно быть выполнено киноплакатом, если не каждый раз, то в большинстве случаев. В техническом отношении преимущества киноплаката перед агитационным заключаются прежде всего в применении более условной, обобщенной, а отсюда и более плакатной формы, во внесении значительно более разнообразной и яркой окраски, так свойственной улице, наконец, для киноплаката не является редкостью выходить в двойном размере (в 2 листа).

Л у б о к. Преобладающей темой советского лубка является гражданская война и Красная Армия. Лубок откликнулся на колчаковщину, на немецкую оккупацию Украины, на махновщину, на борьбу сибирских партизан, на ледяной поход Балтфлота и т. п. Второй темой по качеству лубков является быт деревни. Сюда входят лубки, изображающие электрификацию деревни, проводы в Красную Армию, самолет в деревне, красноармейца на побывке, ликвидацию неграмотности, сцены в загсе, книгоношу и т. п. Некоторое количество лубков имеется и для молодежи, здесь темами взяты: «Вожатый», «Увлекся» (пионер удит рыбу и читает журнал), «Игра в красных и белых», «Октябрята». Слабее охвачена лубком тема «быт народностей». Крайне слабо и однобоко представлен быт города и рабочего класса.

Кроме того, имеется небольшое количество лубков, изображающих В. И. Ленина, М. И. Калинина.

Когда начинаешь изучать тематику современного лубка, то прежде всего убеждаешься в том, что основные политические задачи не получили своего отражения. Так, нет лубков по вопросам коллективизации сельского хозяйства, труда и быта пролетариата, антирелигиозной пропаганды, а также по агропропаганде и поднятию урожайности. Вместо этого у нас преобла-

дает изображение крестьянского быта, чрезмерно идеализированного, трактованного по всем правилам сусального народничества. На сенокосе группа крестьянских девиц сидит и мечтательно слушает гармонь, карусель с веселящимся крестьянством, сцена у изгороди, изображающая группу крестьян, будто бы провожающих своего делегата на съезд, и т. п. Если в деревенских лубках имеется какой-то хотя и весьма отдаленный намек на трудовую жизнь крестьянства, то этого никак нельзя сказать о лубках, изображающих быт города. Вот названия лубков: «Народный праздник в Москве», «Иллюминация в Москве», «Парад на Красной площади» и т. п. Рабочий изображается отдыхающим, пьющим в Кисловодске нарзан или купающимся в Алупке (лубок с надписью «Слесарь Митька Голопупкин на купанье в Алупке, а текстильщик Митрофан в Кисловодске пьет нарзан»). Словом, ни в одном из изданных в 1928 году лубков город с его трудовым бытом не получил отражения. Ахровский лубок (о нем и идет речь) благодаря неудачно подобранным сюжетам и их трактовке способствует укреплению у крестьянства «ревности к городу». Аналогичную картину представляет лубок, рисующий быт народностей. Здесь и «Кавказский танец», и «1 Мая у самоедов», и «Украинский базар» (с флиртующими и веселящимися украинцами и украинками) и т. п. Характерно то, что и трудовой процесс (сбор винограда в Крыму) преподносится в праздничных, сугубо театральных тонах.

Вершиной пошлости является лубок для молодежи. «Классический» пример — «Вожатый» (с картины художника Герасимова)—девушка, изображенная в подчеркнуто вызывающей позе. Лубок этот напоминает обертку для душистого мыла. Но и другие «детские» лубки не лучше. Взять хотя бы лубок «Игра в красных и белых», с такой «бесподобной» надписью—«Буденки здесь, погоны там, ребята стали по местам», или «Увлекся» (художник Христофоров).

Дешевый сентиментализм, подделка под «творчество» Элизы Бем — вот то, что об этом типе лубка можно сказать. О военном лубке распространяться много не приходится. Как издания Гиза, так и АХР, страдают одним общим недостатком—слепым подражательством сытинскому лубку. В военном лубке нетрудно найти перепевы из «Турецкой кампании», «Подвигов Кузьмы Крючкова» и т. п. Конечно, никакого намека на раскрытие героики гражданской войны нет. Таким образом, и в отношении тематики и содержания изданные лубки в большинстве своем крайне слабы, агитационно-пропагандистская их роль ничтожна, а в отдельных случаях просто вредна (лубок о городе и детский). В изобразительном отношении лубок в значительной своей части является репродукцией с картин. Наряду с этим были попытки возрождения старого народного лубка, но из этого ничего полезного не получилось, кроме сплошного стилизаторства и архаичности художественной формы, чуждой современной деревне. Надо отметить многотиражность лубка. Так, некоторые из них разошлись в 200 тысячах экземпляров. Лубок-портрет В. И. Ленина достиг рекордного тиража в 12 миллионов. Такой высокий тираж лубков свидетельствует об огромном спросе со стороны крестьянства на дешевую по цене репродукцию с новым советским содержанием. Это обстоятельство должно с особой энергией заставить наши издательства взяться за работу над лубком. Объявленные в 1928 году как АХР, так и Госиздатом, конкурсы на лубки являются одним из тех средств, которое сможет оздоровить эту важную область изоискусства. Надо сказать о том, что начатая впервые в 1927 году работа по созданию нового лубка в истекшем году получила широкий размах. Количество лубков достигло по издательствам РСФСР примерно 100 названий.

В заключение следует остановиться на состоянии торговой рекламы. Как уже отмечалось в начале статьи, наиболее недоброкачественной в отно-

шении идеологическом и художественном является реклама парфюмерных товаров. Эта оценка остается без изменений и для изданий рекламы в 1928 году. Те же дамские головки с ослепительными белыми зубками и розовыми щечками (реклама хлородонта, различных кремов и т. п.). В целом, после известных постановлений партийных и советских органов о сокращении расходования средств на рекламу, торговая реклама в 1928 году резко снизилась. Исключение составляет реклама сберкасс, журналов и приложений к ним (например, в приложении к «Огоньку» интересной является реклама Госиздата). Реклама о журналах «Всемирный следопыт», «30 дней» может быть отнесена к наиболее удачным.

Подводя итоги, мы должны констатировать, что агитационно-пропагандистский плакат за 1928 год, не обслуживший ряда важнейших политических вопросов, в отношении художественной формы снизился. Киноплакат имеет бесспорные достижения в смысле поднятия квалификации мастерства, а также в смысле сокращения идеологически неприемлемых элементов (эротика, порнографичность); но все же он продолжает идти в значительной мере по линии наименьшего сопротивления, ограничиваясь по преимуществу изображением киногероев.

Лубок, выросший количественно, в качественном отношении (идеологическом и художественном) является неудовлетворительным.

Резко сократившаяся в истекшем году торговая реклама имеет достижения по линии рекламирования журналов. Таков итог.

Необходимо: 1) пересмотреть кадры как редакционных аппаратов издательства, так и художников, работающих по плакату; 2) добиться привлечения к этой отрасли изоработы молодых художников из числа окончивших Вхутеин; 3) поставить систематическое рецензирование издаваемых плакатов как на страницах газет, так и журналов. Плакату и лубку должно быть уделено больше внимания со стороны советской общественности.

«Ежегодник литературы и искусства на 1929 г.». Комакадемия (секция литературы, искусств и языка). М., 1929.

ДИСКУССИИ ОБ АХРР

В ЖУРНАЛЕ «ЖИЗНЬ ИСКУССТВА»

В редакцию «Жизни искусства» поступило следующее письмо группы художников:

Группа художников Ленинграда, Москвы и провинции обращается в редакцию «Жизни искусства» с просьбой открыть дискуссию на тему об идеологических и художественных основах АХРР. Учитывая всю важность открывшейся выставки АХРР, рассчитанной на удовлетворение художественных потребностей широких пролетарских масс, группа надеется, что организаторы первой в СССР столь мощной выставки откликнутся на настоящий призыв художников и теоретиков искусства.

Охотно давая место настоящему письму, редакция, со своей стороны, с полной готовностью предоставит столбцы «Жизни искусства» для широкой дискуссии на предлагаемую тему, рассчитывая, что в ней примут участие не только деятели АХРР, но и художники других направлений.

Журнал «Жизнь искусства»,
15 июня 1926 г., № 24.

Е. А. КАЦМАН

ПУСТЬ ОТВЕТЯТ

Помещаемой ниже статьей генерального секретаря АХРР т. Кацмана редакция открывает дискуссию об идеологических и художественных основах крупнейшей нашей ассоциации в области изобразительного искусства. Редакция надеется на широкий отклик со стороны художников, критиков, теоретиков, партийных и советских работников.

До АХРР художники называли себя революционными «левыми», это были футуристы, супрематисты, кубисты и сезаннисты. Художников-реалистов до АХРР называли «правыми», что звучало вроде контрреволюции и во всяком случае вне революции.

«Левые» художники имели огромную власть. В их руках было управление делами искусства по всему огромному СССР. «Левые» художники управляли художественными школами, везде и всюду своих художников превращали в преподавателей и профессоров.

Придумывали свои методы преподавания.

«Левые» художники руководили народными празднествами.

«Левые» художники владели музеями, то есть влияли на приобретения

и даже организовывали свои собственные музеи своей «левой» живописной культуры.

«Левые» художники за восемь лет выбросили на книжный рынок огромное количество своей «левой» литературы.

«Левые» художники имели все мастерские, все лучшие краски, все кисти, все палитры. Они имели все человечески возможное.

Что же дали эти «левые» художники?

Ничего, или почти ничего.

Что эти «левые» дали для революции, для рабочих и крестьян?

Вместе с Гейне нам хочется сказать:

Брось свои иносказанья
И гипотезы пустые, —
На проклятые вопросы.
Дай ответы мне простые.

Учителя «левых» Пикассо, Сезанн, Матисс, Маринетти и другие — это идеологи маленьких групп буржуазной интеллигенции периода капиталистического накала, нервозности противоречий, периода, когда «молот капиталистического антагонизма выковывал индивидуалистическое сознание».

Что могли «ученики» этих «учителей» дать коммунистической революции?

Конечно, ничего.

Не спасли «левых» художников ни власть, ни школы, ни музеи, ибо в основе своей они были со своей интеллигентщиной и индивидуализмом не подходящи для эпохи рабоче-крестьянской революции, где надо работать для масс.

Как это теперь ни пикантно, но «правые» оказались в конце концов нужнее для революции.

Не «правые», конечно. Эту авантюрную терминологию надо оставить.

Есть художники масс и художники маленьких-маленьких группок.

Реалисты — художники масс. Ахрровцы — художники масс рабочих и крестьян.

Когда у революции дошла очередь до «своего» искусства, она, революция, прогнала «левых» самозванцев и как будто резко подчеркнула нужность реализма, в частности АХРР. Под знамя героического реализма АХРР стало много русских художников, из которых немало бывших «левых».

Что такое реализм? Правда, правдизм.

Правда жизненных впечатлений, пропущенных через талант и мастерство — вот что такое реализм.

В момент, когда была исторически необходима и физически возможна работа реалистов, возникла АХРР.

Вовремя появившаяся организация — всегда счастливая.

Ахрровцы, не «мудрствуя лукаво», изучали живую жизнь заводов, деревень, городов, все-все, что было перед их глазами.

Ахрровцы начали любовно изучать революцию.

Революция любовно принимает АХРР.

АХРР не имела ни власти, ни копейки денег, ни государственного аппарата и вот уже пятый год растет и ширится, справедливо названная Моором «чудо-ребенком».

АХРР устроено восемь выставок центральных и без числа выставок провинциальных.

АХРР заражен весь СССР. Имеется более пятидесяти филиалов. Во всех художественных школах есть организации молодежи АХРР — ОМАХРР.

Через выставки АХРР прошли сотни тысяч рабочих и крестьян.

У «левых» были огромные возможности помочь революции, но у них ничего не вышло.

У АХРР не было ничего, кроме мольбертов и кистей, а завоеваний много.

Почему?

Потому что:

«Искусство принадлежит народу.

Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс.

Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими.

Оно должно объединять чувства, мысли и волю этих масс, поднимать их».

(Ленин)

«Левые» это не поняли и погибли.

Ахрровцы это поняли и поэтому живут и быстро развиваются.

Журнал «Жизнь искусства»,
6 июля 1926 г., № 27, стр. 7.

В. Б.

О РЕАЛИЗМЕ «ЛЕВЫХ» И АХРР

«Правые» иконописцы из АХРР внесли запрос «левым» производственникам: а что вы сделали за годы революции? Пусть ответят «левые».

Но несколько справок может дать всякий.

В те годы, когда «это началось», художников вешали бы за реализм на фонарях вверх башмаками и писали бы у них на подметках непристойные агитки. Нужно было вернуться в быт снейдеровскому натюрморту с его овощами, дичью и розовым сдобным тестом, чтобы реализм вновь нашел свое бытие — этот мелкий прихлебатель сытости и врожденный консерватор!

В те годы следовало воспринять синтетическое требование времени. «Левые» оформили культуру политического плаката. Он был только одним из звеньев мощной художественной системы, для которой воля к созиданию и материальному обогащению классового человека оказалась дороже тусклой и безглазой «правды». Одно время плакат захотел сказаться даже и на ахрровской реалистической композиции, но имманентная природа влекла АХРР в царство копии, фотографической олеографии, мелкой иллюстративной иконописи быта. Волевому, синтетическому, социально конструирующему искусству здесь было нечего делать. Но оно нашло себе другое, более широкое пристанище.

Плакат вошел основной формулирующей силой в массовое самодеятельное изо! Ахрровцы надевают на нос очки и не видят его. Добрая и диалектически выветренная участь! Но «левые» не отворачивались и не только наблюдали, но шли в эту массовую работу — конструкторами, организаторами, восприемниками.

Впрочем, и здесь плакат был только одной из форм применения живописного опыта. Всякая вещь зрительного назначения (именно —вещь, а не эстетическая ценность) стала подведомственной производственнику-изисту: лозунг, диаграмма, знамя, статистическая таблица, лубок, карикатура.

Нужно быть невзрачным и серым попутчиком событий, чтобы не увидеть в этом расширении живописного опыта (количество — качество) потенциально новую художественную культуру. Ее диалектика — диалектика «левых». Ее историческая детерминированность вполне проявлена.

В той же массовой работе эта диалектика живописной «вещи» без всякого педагогического давления сверху стихийно прорывает пределы двухмерной плоскости, создавая пространственную конструкцию, утилитарную вещь быта в прямом смысле этого слова. Мы видели на выставках клубного изо среди живописных экспонатов также универсальный ящик для формуляров книг, вращающиеся витрины и другие предметы клубного обихода.

По-видимому, глубокое рационализирующее движение управляет созданием такой художественной вещи. Но для этого искусство и НОТ («Научная организация труда».— *ред.*) должны встретиться. А живопись в некоторой своей части становится анахронизмом. Ахрровцы проглядели эту глубокую историческую основу, эту стихийную потенцию производственного изо, целиком принятую и разрабатываемую «левыми» художниками.

Теперь понятным становится основной запрос иконописцев, не знающих, что же все-таки такое создано «левыми». По-видимому, ахрровцы прозрели бы только тогда, если бы им указали на индивидуальное создание «левого» гения, вокруг которого шумела бы мода, чье имя повторялось бы на газетных простынях и чья картинка была бы немедленно запродана на долларовую валюту как очередная гордость советского коллективизма!

Последыш эстетического червя сосет пролетариев из АХРР.

Они не имеют возможности считать делом и созданием ту работу, которую лучше всего назвать тренажем и организацией массовых художественных сил, в чем и заключалась основная задача «левого фронта искусства». Эта работа тем и сильна, что она органически сливается с массовым движением, становясь почти безымянной, стихийной, органической.

«Левые» реформировали театральную сцену, освободив ее из-под власти декоративной и натуралистической живописи и утвердив на ней вещную конструкцию. Эта реформа органически слита с процессом революционизирования театра и в полной мере воспринята рабочей сценой, став, таким образом, и в этом случае массовым явлением.

«Левые» создали фотомонтаж и тем ввели фотографию в семью искусств, сумев применить к ней композиционный момент. Огромное значение, массовое распространение и многочисленные виды применения фотомонтажа не требуют комментариев.

«Левые» проникли в кино и уже делают попытки применить там силы художника-пространственника не как декоратора павильонов, но как организатора самого фильма, принимающего участие в распределении зрительного материала, в монтаже и т. д.

Для завершения круга упомянем о педагогике «левых». Она сейчас растворилась в массе — среди инструкторов, руководителей, кружководов, представителей массовой художественной работы. Начиналась же с таких монументальных мест, как Инхук, Вхутемас, университеты, рабфаки... Пока довольно и этого. А тем временем два слова о реализме, ибо отношением к нему должно определяться отношение к АХРР.

Давно уже ни одно определение в жизни художественных идеологий не доходило до такого чудовищного терминологического обмана! Понятие о реализме стало призрачным, многообъемным и поэтому ничего не определяющим. Самое слово «реализм» — такое же пустое, как небо. В обоих случаях просвечивает одноценный фетиш. Нужно ввести диалектику в понимание этого термина и заново определить его содержание, ибо оно — не абсолютная норма, но исторически переменная величина.

Ахрровцы апеллируют к «правде, правдизму» («правда жизненных

впечатлений, пропущенных через талант и мастерство»). Трудно придумать что-нибудь более классово бесполое, исторически безличное, теоретически невзрачное, чем этот ахрровский абсолют «правды».

Все художественные школы при смене старых выступали под лозунгами правдоподобия, отражения действительности, приближения к жизненной правде. Этими лозунгами в равной мере аргументировали и французские классики XVII века во главе с Буало, и романтики, и натуралисты. О платоновской правде вещей толковали символисты.

У каждого была своя «правда». А на поверку оказывается, что эта правда в художнических идеологиях складывается из общего мировоззрительного материала своей эпохи, а сама так называемая художественная правда произведений формируется эстетическим каноном.

Никакого другого реализма в АХРР нет, кроме деформированных, лишенных своего конструктивного фактора и поэтому эклектических пережитков, прежних «натуральных» школ русской живописи до передвижников включительно и в особенности. Поэтому «современность» АХРР далеко не совпадает с основной синтетикой строящейся жизни и стоит поперек дороги подлинного современного искусства. Поэтому и живопись ахрровцев не в состоянии пойти дальше мелкой иконописи быта, как он может быть доступен взгляду передвижника прошлого века. Об этом в другом месте следовало бы поговорить подробнее.

Для нас же более ценной является реалистичность того искусства, которое реформирует материальную действительность, следуя общим усилиям революционного класса и, таким образом, не отражает, но создает вещи. (Отражать могут только архаические зеркала, долгое время шлифующиеся. Любопытна в этом отношении недавняя газетная статья т. Луначарского о революционной живописи Запада, наметившая, к невыгоде ахрровцев, явную переоценку «реализма»).

Мы тоже за реализм. Но критерием «правды» служит для нас признак созидающей воли класса. Такого рода реализм оценивающего пролетария, еще не перешедшего рубеж революции, сказывается, как отметил т. Луначарский, например, в рисунках Гросса, в графике Мазереля.

Но нам сейчас этого реализма уже мало. Нужны именно «простые ответы» — вещи.

О тех же «победах» АХРР, которые перечислил в своей статье генеральный секретарь Кацман, следует сказать, что все они составляют количество, отнюдь не переходящее в качество, но скорее противодействующее ему.

Это количество — приблизительно такого же порядка, которое стоит и за спиной «Заговора императрицы».

Журнал «Жизнь искусства»,
1926, № 28.

Б. АРВАТОВ

ОТВЕТ тов. КАЦМАНУ

Секретарь АХРР т. Кацман, открыв дискуссию о представляемой нам организации художников, выдвинул два положения.

1) так называемые «левые», обладая какими угодно государственными возможностями, не сделали ничего;

2) АХРР с «мольбертом и кистью» завоевала чуть ли не все.

«Пусть ответят», — предлагает т. Кацман.

Не считая «проблему» АХРР существенной, но полагая, что «ахрры» способны затуманить головы многим и многим рабочим, согласен с целесообразностью развернутой дискуссии о тех, кто подменивает пролетарское искусство или хотя бы путь к нему жалким копированием буржуазного искусства, пользуясь при этом известными успехами.

Начинаю с критики ничего, якобы, не давших «левых».

Здесь прежде всего надо установить две крупных ошибки, допущенные автором. Он говорит о футуристах, супрематистах, кубистах, сезаннистах. Это значит, во-первых, брать только так называемых пространственников, а затем причислять к «левым» всех, кто пошел дальше салонного импрессиониста (что свидетельствует о том, насколько «передовой» художник т. Кацман: для него и сезаннисты, и кубисты, и супрематисты — «левые»; так было, может быть, в 1913—1914 годах).

«Левое» движение есть совершенно точное явление, а именно агитпроизводственность в искусстве, связывающая реализацию своих целей с индустриализмом и коллективизацией производственных отношений; одно из наиболее сильных ответвлений пролетарского искусства есть агитпроизводственное [1].

Между тем, производственники располагали формальными государственными возможностями как раз тогда, когда фактически ничего по линии производства или агитпроизводства сделать было невозможно. Поэтому крупнейшие достижения производственников в смысле обслуживания потребителя проявились в литературе, в театре, в кино (то есть, где требовалась наименьшая техническая оборудованность) и в архитектуре (где было расчищено поле для строительства).

Каковы же результаты?

В литературе: решительно вся поэзия, мало-мальски приличная — или от производственников или под их влиянием; небездарная проза эволюционизирует (благодаря запозданию в развитии) туда же (Маяковский, Асеев, Третьяков, Крученых, Пастернак, Тихонов, Безыменский, Жаров, Бабель, Эренбург, Сельвинский, Артем Веселый и другие).

Театр: ни одно завоевание театра, прошедшего огромный путь за время от Октября, не исходило от «правых»; под воздействием «левых» (Мейерхольд, Эйзенштейн, Форрегер, Радлов, Жемчужный, живые газеты) зашатались даже академики.

Кино: кажется, никто уже не спорит, что агитфильм создан производственником Эйзенштейном, а кинохроника — производственником Петровым; мало того, в кино «правых» почти не существует.

Архитектура: проекты и деятельность Весниных, Ладовского, Гинцбурга и других с каждым годом вытесняют стилизации «правых», победа производственников здесь очевидна.

В пространственных искусствах производственники уперлись в отсталость промышленности и финансовую слабость государства. Достижения все же имеются там, где меньше всего требовалось оборудования: в плакате (плакаты РОСТА, фотомонтаж), в конструкциях сцены (Попова, Стенберги, Степанова, Шестаков и другие), в полиграфии (Лавинский, Родченко и другие), где был создан целый монтажный «стиль», которым, кстати, отпечатана статья т. Кацмана [2].

И все это при условии: 1) ожесточенной травли художественных целей

---

[1] Как мне приходилось не раз доказывать, победа производственного искусства возможна исключительно как победа пролетарского искусства (в социальном значении этого слова).

[2] Из вышесказанного не следует, что сделанное «левое» есть уже действительно пролетарское; суть вопроса — в подготовке пролетарского искусства.

«левых», которых вынужденно пригласили, так как «правые» саботировали революцию, 2) полного непонимания не только производственников, но даже кацмановских кубистов. Где уж тут говорить о поддержке!

Чем же объясняется успех АХРР?

Следующим:

1) традиционной, многолетней и прочно усвоенной системой их методов (так называемый реализм, существующий с XIV столетия);

2) примитивностью их техники (биографичность и пр.);

3) сведением реализма к его наиболее низкой форме — к натурализму;

4) не формальной, а идейно-организаторской поддержкой государственных и профсоюзных организаций, отличающихся вследствие предшествующего воспитания глубоким эстетическим консерватизмом;

5) минимальностью «орудий и средств производства» (то, что Кацман считает заслугой «мольберт и кисть», есть причина распространения ахрровских кружков с их произведениями; возьми кисть и пиши, — чего проще!);

6) широким развертыванием нэпа, то есть рыночных, а в сфере потребления — индивидуально-бытовых отношений и, следовательно, таковых же склонностей (картинки в квартире, музей, выставка и т. п.);

7) невозможностью в ближайшие годы планомерно организовать материальную культуру общества, то есть дать место производственникам не как проектировщикам, а как строителям, нужность которых очевидна каждому;

8) отсутствием свето-цветовой композиционной фотографии и такой же кинематографии, что сделало бы лишним, бессмысленным, кустарно-отсталым «отражение» быта народов СССР и что-либо в этом роде;

9) некультурностью старой России, не преодоленной до сих пор; в любом западноевропейском государстве при какой угодно революции в нашу эпоху организации, подобные АХРР, были бы немыслимы.

«Ахрры» понятны не потому, что сделали искусство «понятным», а потому, что вернулись к недавним привычным формам.

Журнал «Революция и культура»,
24 августа 1926 г., № 34.

Эм. БЕСКИН

ОБ АХРРОВСКОМ «РЕАЛИЗМЕ» И ЕГО «ПРОРОКАХ»

Товарищ Кацман — генеральный секретарь АХРР. Это обязывает в ответственных выступлениях совершенно ответственно формулировать свои мысли.

Меж тем, в своей столь же заносчивой, сколь и легкомысленной декларации «Пусть ответят» т. Кацман показал чрезвычайное «неглиже с отвагой»

Как терминология, так и защита содержания отдельных терминов, обнаруживают в «генеральном секретаре» весьма малую устойчивость теоретической мысли.

АХРР, по определению т. Кацмана, это — реализм.

Но сам «реализм» т. Кацман понимает канонически. Реализм — это раз навсегда то, что делает АХРР. И Кацман — пророк его.

На деле же это, конечно, совсем не так.

Реализм — понятие относительное, диалектическое. У каждого общества в каждую эпоху свой реализм.

Равновесие человеческих чувств, физиология чувства художника меняется от целого ряда объективных причин, окружающих его. Разве, например, ощущение глазом высоты, так сказать, психика зрительных восприятий высоты, одна и та же у человека (возьмем даже исторически небольшой промежуток) времен Ренессанса, времен балкона с веревочной лестницей, или у нашего современника в эпоху небоскребов, подъемных машин и покорения воздуха аэропланом? Конечно, нет, — это совершенно разные «глаза».

Точно так же и равновесие, гармония взаимоотношений отдельного художника к обществу в целом, к социальной среде, то есть увязка его индивидуальных чувств с «общественным чувством» класса, к которому принадлежит художник, в разные эпохи различна и определяется производственными отношениями людей, социальными связями их. Одно дело, скажем, художник времен Медичи, существовавший на иждивении меценатов, венецианских нотаблей и медленно расписывающий огромные плафоны их дворцов или саженные портреты их владельцев. И совсем другое — художник хотя бы половины XIX века, работающий «картинку» на вольный рынок и вкус среднего буржуа с его квартиркой, гостиной, женой и камином. Тут совершенно разные, социально по-иному обусловленные восприятия «натуры», масштабы, качества, условия света, а, следовательно, и вся техника, вся композиция, весь «реализм» — совсем другие.

Художественный стиль данной эпохи и есть его реализм. А вовсе не единая «правда, правдизм», как думает т. Кацман.

То, что казалось художественно правдоподобным во времена Шекспира, уже не покажется правдоподобным нам с вами, т. Кацман, ибо там был свой реализм.

Возьмем хотя бы сценический павильон ахрровского стиля. Какую большую роль для него играет свет, освещение, не правда ли? А в шекспировском театре спектакли шли днем, то есть без искусственного света. Или в шекспировском театре зритель сидел и на сцене, — извольте установить перспективу действия, «точку зрения».

Что же, вы скажете, — это не был реализм, а вот реализм только у нас, у ахрровцев. Вздор, бессмыслица, сами понимаете.

Или еще пример. В восточной живописи перспектива изображается расходящимися от зрителя линиями, а в европейской, наоборот, сходящимися в глубине. Что же, вы будете отрицать этот реализм? Да ведь перспектива в нашей живописной технике только от средневековья (если не ошибаюсь, от Леонардо да Винчи). Раньше она была иной.

Неужели же реализма, правдизма, правдоподобия так-таки и не было до АХРР? Ответ ясен — был.

А вот не был ли уже и реализм АХРР, и нет ли на его знакомых чертах румян «второй молодости»? За это косвенно говорят факты, уже опубликованные в печати, — появление на последней ахрровской выставке картин с 15-летней давностью. Сами понимаете, что по темпу переживаемого нами времени пятнадцать лет — это не пятнадцать, а все пятьдесят. Но даже и календарно реализм АХРР должен измеряться не пятнадцатилетней, а гораздо большей давностью.

Это — передвижничество.

По своему реализму передвижничество — натурализм. В результате увлечения естественными науками и эволюционной (тогда еще молодой) теорией Дарвина художник половины XIX столетия считал все процессы «жизни» биологически детерминированными, как химический процесс в колбе. Золя писал свои длиннейшие романы во славу «теории наследствен-

ности», с подробнейшим описанием кончика рубашки, выглянувшей из панталон Нана.

Его задача, то есть задача всех художников-натуралистов, была точно фиксировать, изображать, выписывать все детали, все интимнейшие подробности того или иного кусочка жизни. Художник-натуралист сосредоточил все свое внимание на индивидууме особи и окружающем эту особь уголке. На совершенствовании этой особи по законам «естества» до какого-то «идеального», космического человека и власти этого челвека над вещью (сиречь объективно-собственностью, частной собственностью) строил он свою философию.

Протест свой, свой бунт художник субъективно часто окрашивал в цвета утопического социализма с его борьбой за «человека» вообще, за «победу над миром» и т. д. Победу эту он мыслил в плане борьбы за дарвиновское «улучшение рода», но только не в плане классовой борьбы.

Такой биологический материализм, перенесенный в область общественных отношений, общественных связей, становился самым махровым «идеализмом». Что говорит идеологически, социологически хотя бы натурализм репинских «Бурлаков»? А вот что. Нехорошо, мол, что вот одни тянут волжскую бечеву, а другие утопают в удовольствии. Это несправедливо. Надо, чтобы люди стали братьями. А как этого достичь? Признать немедленно свои «грехи» перед «народом» и «пойти» в него с «покаянием», доказать ему, что надо прекратить вражду человека к человеку и заняться грамотой. Грехи разумелись, конечно, «духовные». Преображение мира, наступление царства «свободы, равенства и братства» должно было идти изнутри от совершенствующейся и «критически мыслящей личности». Оперируя терминами народолюбчества и отрицания капиталистических язв, которых «особая стать» России может избежать, народничество объективно, конечно, содействовало насаждению капитализма. И в этом было его реально-прогрессивное значение в процессе ликвидации связей и отношений крепостничества.

Этой социологической природой был в свое время создан и реализм передвижничества с его демократическим (по своему времени) содержанием и натуралистической формой.

Что лучше натурализма могло определять в искусстве увлечение естественными науками и биологией? Что лучше натурализма могло выделить индивидуума («человека вообще») в окружающую обстановку его очага, того индивидуума, в самосовершенствовании духа которого разночинный интеллигент-народоволец видел единственную силу для лучшего и «справедливого» устроения жизни (здесь, как я уже отметил, естественно-научный биологизм, лишенный опоры материалистической диалектики, переходил в чистейшее умозрение, в самый определенный идеализм, субъективизм)?

Это — в прошлом.

Но что же может быть общего у этой идеологии и ее художественной формы с календарным листком сегодняшнего советского дня?

Конечно, ничего.

Они полярны друг другу. Это — два противоположных мировоззрения. Передвижничество и натурализм со всей оценкой их серьезного значения в прошлом приемлемо сейчас только исторически, только музейно. Там, в истории, в музее, им большое, очень большое место.

Ведь для нас совершенно неопровержимо, что форма и содержание художественного произведения — одно органическое целое. Форма есть организация содержания. Определенная типовая форма определенной эпохи, организующая содержание этой эпохи, и есть ее художественный стиль. Как же можно допустить, чтобы художественный стиль эпохи, по своей идеоло-

гии, по своему мировоззрению, как я уже сказал, противоположной нашим дням, эпохи совершенно иной экономики, техники, а, следовательно, и всего ритма жизни, эпохи другого класса, как допустить, чтобы у этих двух эпох (к тому же и во времени далеко не преемственных) вдруг оказался один и тот же художественный стиль, один и тот же реализм?

Возможно ли это?

Вот почему АХРР — явление художественно-реакционное.

В старые, давно изжитые формы неподвижного натурализма ахрровцы стараются втиснуть кипучее динамическое содержание сегодняшнего дня. И эти формы мстят, жестоко мстят, ибо нет в них ни сегодняшнего пафоса, ни сегодняшней «точки зрения». Они говорят «чужим языком». А поскольку ахрровцы к тому же еще и эпигоны, они лишены и той виртуозности, которой обладали их деды, подлинные старые передвижники.

Сама манера письма ахрровцев, в свое время героическая, яркая и нужная, кажется нам теперь такой безнадежно-шаблонной, мещанской.

Возьмете ли вы портрет ахрровцев или их завод — на вас пахнет воспоминанием о старенькой олеографии типа «Ни́вы» или «Всемирного обозрения».

«Левое» крыло ахрровцев с несколькими «именами» представителей прежнего живописного модернизма ничего, по существу, не меняет, указывая лишь на старческую рыхлость АХРР, пригревшей в едином отеческом лоне и когда-то «бузивших» деток. Не говоря уже о том, что и эти «детки», заговорив «чужим языком», остались в сущности «без языка».

Что, что может сказать статуарный натурализм с его подчеркнутым индивидуализмом или интимный импрессионизм теперешним интернациональным масштабам и горизонтам с их размахом классовой борьбы и высотой техники, перекраивающей не только сознание, но и физиологию человека?

Одно дело «Домик на Плющихе» или «Яблочный сад» и совсем другое дело — радио на весь мир или перелет в 17 часов из Тегерана в Москву. Для этого нет выразительных средств ни в натурализме, ни в импрессионизме, ибо всего этого они не знали и не чувствовали. Для этого нужен уж совсем иной реализм, иные приемы, иной стиль.

Позвольте, — как будто легко возразить, — ведь АХРР-то существует! Нельзя же спорить против фактов! Правильно. Нельзя. Существует. Но ведь замирающий аккорд тоже существует, и потухающий луч заката существует. Так существует АХРР. Он доживает, его песнь — лебединая.

Его старости, и во многом приятной по своим субъективным настроениям старости, никто отрицать и не собирается. Но когда он тщится изобразить из себя юношу и серьезно говорит об ахрровской организации молодежи или наивно бросает вызов «левым самозванцам» — жаль старика. Большая заслуга — знать и понимать свое место. Этой заслуги у АХРР нет.

Журнал «Революция и культура»,
17 августа 1926 г., № 33.

А. ЛУНАЧАРСКИЙ

ДИСКУССИЯ ОБ АХРР

Выставка Ассоциации художников революционной России, которой дано особое название «Жизнь и быт народов СССР», вызвала многочисленные толки и самые разнообразные суждения. Тов. Сосновский в своей

ставшей широко популярной превосходной статье «Весна народов», формулирует таким образом значение выставки:

«Как могут, как умеют, художники АХРР помогают нам своими картинами и скульптурами постигнуть мощь и идейную красоту ленинизма в действии. Если кто может лучше их показать в красках, в камне, в глине жизнь и быт народов СССР, — милости просим. Совершенно бесспорно, что выставка АХРР положит начало основанию замечательного будущего «музея народов СССР», который будет незаменимой школой для воспитания настоящего интернационализма».

Прежде всего мне хотелось бы поэтому поставить вопрос, может ли хоть один человек, сочувствующий советскому строительству, отрицать огромную важность и положительность того факта, что очень большая группа художников, разделившись на подгруппы, изъездила всю Россию, от Черного моря до Ледовитого океана, от границ Польши до границ Китая, и дала колоссальное количество живописного материала, иллюстрирующего жизнь и быт различных элементов населения нашего Союза в связи с бесконечным разнообразием пейзажа окружающей это население природы.

Отбросим на минуту, как это сделал тов. Сосновский, насколько мастерски это сделано, поставим перед собою безотносительно к мастерству самый вопрос о том, целесообразно ли оружие живописи обратить на самопознание народов, воскресших к новой жизни. Повторяю, вряд ли кто-нибудь может спорить, что эта задача целесообразна.

Если же кто-нибудь и стал бы спорить, то его быстро переспорили бы огромные массы посетителей выставки и те голоса, раздающиеся со всех концов Союза, которые приглашают выставку к себе.

Но тут поднимаются и некоторые сомнения, уже имеющие связь с вопросами о мастерстве.

Быть может, художники исказили действительность, которую они хотели передать на своей выставке? Быть может, они ее принарядили, изобразили чересчур оптимистически, или наоборот, посмотрели на нее через черные очки? Может быть, они пронизали ее какой-нибудь тенденцией и дают нам жизненную правду сквозь такую призму, которая делает ее ложью?

Ничего подобного о выставке АХРР сказать нельзя. Конечно, эта первая бытовая выставка не показала всего, что можно увидать в неисчерпаемой нашей стране неисчерпаемого, но она увидела очень многое, она увидела всю ту грандиозную колонну, о которой говорил Владимир Ильич, колонну, первые ряды которой идут даже технически более или менее в ногу с самыми передовыми достижениями человечества и хвост которой теряется в дикарском состоянии. Она увидела рядом с зарождающейся зажиточностью трудового народа нищету и голытьбу, она увидела рядом с героями революции заброшенные, покалеченные, падшие существа, самая наличность которых в нашей республике является стыдом для нас. Художники хотели быть правдивыми, и если взять их как целый коллектив, они явились вполне правдивыми бытописателями нашего времени. Но, может быть, мастерство их так слабо, за свое дело они взялись так неумело, что и помимо всякой тенденции просто художественная немощность их не дала им возможности отразить природу и быт различных частей нашего гигантского социалистического отечества? Раздаются голоса, которые стараются доказать, будто в среднем мастерство АХРР так низко, что выставка не имеет даже иллюстративного интереса. Категорически заявляю, что подобные утверждения являются несомненно злостными. Стоит поговорить с десятками, сотнями посетителей АХРР, чтобы убедиться, что впечатление,

производимое отражением действительности в рисунках, этюдах и картинах ахрровцев, чрезвычайно ярко и сильно. А так как целью ахрровцев является именно произвести сильное и яркое впечатление на нового массового зрителя, то, стало быть, средств мастерства для достижения именно этой цели хватает.

Но тут выступают перед нами обвинители более серьезные, более сдержанные, но зато и метче попадающие в цель. Да, как этнографический материал, как иллюстрация, как школьные картины, как показ — это все почтенно и, может быть, полезно. Но разве искусство имеет что-нибудь общее с такого рода полезностью? Разве художник должен заниматься изготовлением этнографических, географических, производственных и всяких других плакатов школьного типа? Если это и искусство, то искусство малое, искусство нищее. Художество начинается там, где художник стилизует действительность, то есть обостряет ее, придает ей нечто свое, делает ее настолько выразительной, что она с необычайной силой врезывается в зрителя. Вот тут, в этой стилизаторской обостренности, в этом преображении действительности таится центр искусства вообще, его «тайна».

Тов. Тугендхольд спрашивает себя:

«Может быть, ту службу, которую в данном случае служит АХРР, можно было бы выполнить путем хороших фотографий, путем советского киноглаза?»

Мы ни на минуту не отрицаем того, что советская фотография и киноглаз в деле самопознания народов могут играть большую роль. Мы не отрицаем и того, что в смысле художественной переработки материала ахрровцы стоят на разных ступенях. Есть такие, которые довольно беспомощно, в лучшем случае грамотно, зарисовывают выбранные ими объективные явления; есть и такие, которые превращают эти явления в настоящее, подлинное художественное произведение, в картину, напоенную настроениями и идеей самого художника; есть и градация между теми и другими.

Мы совершенно согласны с тем, что художник должен быть поэтом, то есть творцом, что он должен передавать действительность в полном слиянии со своим особенным индивидуальным восприятием ее, что он должен ее пространственно, линейно, красочно уловить с максимальной экономией, с максимальной убедительностью, что художники, отбрасывая многие детали, изменяя, преувеличивая другие, дает действительность внутреннюю, ту, которую простым глазом обыкновенного человека не увидишь и которую делает явной именно художник.

По поводу выставки революционного искусства Запада я уже указывал на огромную важность для наших реалистов науки ковать, архитектонически налаживать, гармонизировать свои произведения. Я указывал там на то, что русский реализм часто еще бывает слишком в плену у случайностей действительности, берет ее слишком фотографично, вследствие чего он кажется расплывчатым, несколько тусклым, случайным, этюдообразным и с трудом поднимается к картине или хотя бы даже к наброску. Если бы дело шло об этом, мы не спорили бы с антиахрровцами. Мы просто констатировали тот факт, что последняя выставка АХРР имеет и в этом отношении известные достижения. Неверно, будто хорошие и удовлетворительные полотна тонут в массе плохих. АХРР, правильно взрывая художественную новизну, пригласила художественно заговорить перед лицом народа всех, кто хочет служить ему и кто имеет дар наблюдать жизнь, и была не очень строга на первом широком смотре наших художественных сил; несмотря на это, доброжелательный глаз скорее скажет — и скажет справедливо, — что слабые произведения тонут в произведениях прекрасных, хороших, удовлетворительных и поэтому уже интересных по своему содержанию.

Друг АХРР пожелает ей в будущем все большей четкости форм, позаботится о том, чтобы и наивный реализм, который кое-где путает еще ноги многих участников выставки, поднялся до сознательного реалистического творчества. Но в голосах, столь энергично высказывающих осуждение АХРР за ее формальное несовершенство, мы слышим совсем другое. Мы знаем, что старое общество — дореволюционное у нас и все еще господствующее в Западной Европе и Америке — не интересуется содержанием искусства. Тон задают там снобы, люди, ищущие в искусстве прежде всего интересных эстетических, технических или просто сногсшибательных трюков. На этом воспитались целые поколения, на этом выросла и значительная группа наших художников и очень многие наши критики. Отказаться от самого себя трудно, трудно объявить малоценным то, над чем много работал и что сделалось, так сказать, твоей гордостью, это тем более трудно, что художники эти в общем довольно мало чутки к новой публике и склонны думать, что публика в сермяге и в блузах прежде всего попросту ничего не понимает. К тому же Европа и Америка все еще шествуют и будут долго еще идти путями разных «формальных» исканий, поэтому можно думать, что наша революция снизила до чрезвычайности культурный уровень публики. Художник может всегда сказать о себе: я стою на европейском уровне, а не на уровне этой только еще начинающей по-детски лепетать азиатщины.

Левый фланг и центр этой формации, так долго считавшей себя передовой, презрительно смотрят сверху вниз на художественный лапоть, который сейчас начинает играть роль. Представители левого лефа и центровиков-формалистов видят огромное падение Советского правительства в том факте, что оно интересуется этим лаптем и проходит мимо прославленных произведений, полных европейского мастерства.

Правый же, более близкий нам фланг формалистов занимает позицию почти правильную. Он верно указывает на то, что кое-что в достижениях европейского мастерства, а стало быть, мастерства наших европеизирующих художников, должно быть принято во внимание нашим молодым советским искусством. Все вышеизложенное о конструктивно-творческом моменте в картине чрезвычайно важно, и здесь мы должны согласиться с правой группой формалистов или с полуформалистами. И, однако, в их рядах и статьях мы постоянно слышим две ноты, которые надо отвергнуть: они кладут слишком большое ударение на вопросы формальные. Сами они до такой степени привыкли рассматривать искусство только с точки зрения мастерства, что они невольно опускают как, якобы, чуждое искусству все бытовое или эмоциональное, что дает им художник. Они зорким глазом прежде всего ищут привычного для них, то есть того шика, того щеголяния собственными возможностями и лично собою как виртуозом, которое долго составляло для них все искусство целиком. Отсюда — не только недооценка главной сущности художественного произведения, его эмоционально заряженного реального содержания, но и склонность учить художника, на первое место ставить себя как мастера. Конечно, хорошо, чтобы художник рос как мастер, то есть развивал свою силу выразительности, но он должен это делать в нашу новую эпоху ради выражаемого, а не ради собственной оригинальности.

Возьмем, хотя бы просто для примера, Туркестан и Узбекистан, как они отразились в серии картин Котова, Рянгиной и Яковлева. Критики того направления, о котором я говорю, проходя мимо, отмечают, что у Котова П. — этнография, у Рянгиной — уклон к фламандскому реализму и только. А почему не поставить перед собою вопроса, что должен сделать художник, если он хочет быть глазом пробуждающегося народа в этой восточной окраине Союза. Как известно, киноглаз имеет колоссальное преи-

мущество давать вещи в движении, но пока дает их без окраски, без атмосферы. Сила живописи заключается прежде всего в том, что она: а) выбирает наиболее подходящие моменты, причем может уклоняться от действительности, дополнять или отбрасывать известные детали; б) что она синтезирует типы и их реальную, характерную для них обстановку, что она дает все это прежде всего как красочную комбинацию, характеризующую не только окраску поверхности и предметов, но игру света и воздуха вокруг них. Дано ли все это в картинах упомянутых трех художников? Я утверждаю, что дано. Как бы ни был я скромен, не могу же я в самом деле поставить себя в ряды наивных зрителей, которые ничего на свете не видели. Я посещал почти все музеи Европы. Я жил чуть не большую часть моей сознательной жизни в крупнейших центрах европейского искусства; я особенно много интересовался и теорией, и практикой изобразительных искусств. Я не отрицаю, конечно, наличия людей бесконечно более компетентных, чем я, но все же я могу назвать себя культурным зрителем, и я утверждаю, что стена, посвященная Узбекистану, производит огромное художественное впечатление. Охарактеризовать ее как простую этнографию никоим образом нельзя. Каждая голова, нарисованная там, проникнута почти загадочной восточной неподвижностью и в то же время напряженной энергией, кричит против такого утверждения. Все эти блики и тени, все эти комбинации стены, обстановка, утварь, среди которых так естественно вырастает важный кусок их — сам хозяин-человек, — все это, как нельзя больше, далеко не какая-нибудь холодная этнография. А если бы этнография в самом деле сумела подняться в своих атласах, в своих учебных пособиях до уровня произведений Котова или Рянгиной, если бы наша школа действительно пользовалась только учебными пособиями такой художественной высоты, то это попросту означало бы, что искусство, наконец, начинает занимать то место в школе, которое ему давно следовало там занять.

Критик, который подходит с точки зрения индивидуальной мерки виртуозного аромата произведения, может сказать: Узбекистан, отраженный на выставке АХРР, ничего нового живописи не дает. Но ведь это и значит, что критик остается снобом, поклонником искусства для искусства. Весьма возможно, что если упомянутые три художника прежде всего хотели бы щеголять разными франтовскими приемами, то художественная этнография или гораздо глубже — художественная социология, этюды которой они нам представили, погибла бы из-за погони за чисто внешними эффектами. Надо напомнить товарищам, стоящим на точке зрения умеренного формализма, что вера их, будто техника искусства последнего десятилетия XIX и первых десятилетий XX века являлась прогрессивной, ровно ни на чем не основана. Еще Фромантен доказывал, что ни один художник его времени не только не мог бы создать картину, вроде «Больной» Гооха, но не мог бы даже ее скопировать. Лет 15 тому назад французский художник Анкетен, сам по себе не бог весть какой талант, но много работавший над восстановлением техники мастеров расцвета итальянского Возрождения, предлагал всем художникам Парижа попробовать выступить вместе с ним перед публикой и написать от руки правильный акт, то есть голое человеческое тело. Он утверждал (и никто практически не посмел его опровергнуть), что этого не может сделать никто. Он утверждал также, что решительно никто из тогдашних французских художников, правых или левых, не стоит на высоте техники наложения красок и достижения одновременно жизненного и в высшей степени эстетического эффекта, с любым не только крупнейшим, но и средним мастером XVI и даже XVII века.

Есть искусства, которые ретроградируют при известных условиях. Маркс в своем черновике к «Цур Критик» совершенно определенно устанавливает, что повышение и понижение развития искусства отнюдь не сов-

падает с регрессом или прогрессом науки и техники. С тех пор, как художник перестал делать работу для знатока, а стал делать ее на рынок и при этом на платящий рынок, качество его продукции безнадежно понизилось. Конечно, заключительное десятилетие XIX века и начало XX века выдвинули несколько огромных талантов в области изобразительных искусств, но, как совершенно правильно отмечает искреннейший из современных европейских критиков Ром Ландау в своей нашумевшей книге «Неподкупный Минос», «само время сделало все от себя зависящее, чтобы разложить этих гениев и не позволить им подняться на высоту Рафаэля или Рембрандта». Художники мирового «Лефа» только утверждали, будто у них есть высокая техника. На самом деле в их среде нельзя было даже распознать, имеет ли человек действительную живописную технику, ибо под предлогом инфантилизма, упрощения, деформации и т. д. можно было скрыть самую наглую бездарность и самое полное неумение за апломбом. Мне не хочется никого персонально обижать, но на выставке АХРР есть реалистические пейзажи двух художников, которые играли очень большую роль среди наших лефов, которые считались мастерами. С переходом к реализму, они, разумеется, должны были дать лучшее, что могли, чтобы доказать важность своих технических достижений. Между тем, они находятся, в самом буквальном смысле слова, в хвосте всех ахрровцев, даже наиболее слабых, даже тех, которых включили на выставку в качестве начинающих провинциалов. Я не говорю, что деформаторы, футуристы и экспрессионисты лишены были таланта. Среди них очень много талантливых людей. Я не говорю, чтобы у них не было своеобразной своей техники, но это совсем иная техника, совсем иной язык. Можно быть, например, очень хорошим свистуном и очень плохим оратором, и когда живопись переходит от свиста к человеческой речи, то странно требовать от ораторов, чтобы они непременно сопровождали свою речь каким-нибудь залихватским присвистом.

Учиться технике, учиться мастерству необходимо. На современном Западе есть отдельные мастера (часть их была представлена и на выставке революционного искусства Запада), у которых есть чему поучиться. Больше же всего приходится учиться у мастеров реалистических эпох, ибо для выражения того содержания, которое нам присуще, нам нужен именно стилизованный, усиленный, необычайно впечатляющий, художественно-идейный, преображающий, волнующий реализм.

В очень интересной статье т. Тугендхольда в последней книжке «Новый Мир» (книга шестая) есть несколько моментов, на которых мне хотелось бы остановиться. Свою статью он возглавляет постановлением партии о свободном соревновании различных группировок и течений. В то же время на стр. 168 он пишет:

«Трудно было бы отыскать на выставке АХРР какую бы то ни было единую идеологическую или стилистическую платформу и ответить на вопрос, где же собственно локализируется сущность АХРР как художественной группы. В фотографическом ли бытовизме а ля Маковский, в неоголландском ли натурализме Рянгиной, слащавом ли экзотизме Пшеничникова, в этнографизме ли Котова П., или в стилизаторстве под икону, фреску, миниатюру, лубок, которым отмечены некоторые произведения Модорова, Малыгина, Куликова, Богородского. Вот этого общего стержня, этого единого взгляда на искомую форму и искомый стиль в АХРР и нет».

Я позволю себе спросить Тугендхольда: и зачем ему быть? Разве АХРР признала себя группой, объединяющейся вокруг какой-нибудь формы, вокруг какого-нибудь стиля? Разве она представляет собою «направление» и «течение» в смысле искания такого политического стержня? Разве Тугендхольду неизвестно, что АХРР в своей декларации пишет:

«Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись...»

«Содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи».

Правда, АХРР говорит при этом, что ей хотелось бы достигнуть стиля героического реализма, но ведь каждый понимает, что стиль героического реализма также имеет самые разнообразные подходы и не отрицает никакого другого стилистического приема.

Я нисколько не удивился, когда руководители АХРР сказали мне, что они были бы рады присоединению к АХРР ОСТ, который обыкновенно АХРР противополагается. АХРР объединяется задачей отображения современной действительности в адекватной форме. Она ищет решения этой задачи и при этом признает равноправность всех течений и всех направлений. Здесь нападения Тугендхольда нелогичны. Заявления, что вследствие этого получается хаос, абсолютно неверны. Я первый высказался самым решительным образом против замыкания в маленькие группы по принципу стилистического единства: это — безобразная кустарщина. Сам Тугендхольд говорит о салоне. А что же, салон не будет хаосом? Если считать, что наша выставка, в которой отдельные художники выражают свой подход, свою манеру, — непременно хаос, то противопоставлением хаосу будет какая-нибудь разодетая в униформу художественная казарма?

Не могу согласиться и с тем утверждением Тугендхольда, что «учреждение особого раздела формальных исканий педагогически совершенно неправильно, ибо оно внушает ложную мысль о том, что допустимо какое-то искусство с формальными исканиями и без оных». Во-первых, ту часть выставки, которая не имеет отношения к основной задаче изображения быта народов СССР, можно было заклеймить, как угодно, просто сказать об этом отделе, как об особом отделе, не включающемся в основную бытовую выставку, но надо прежде всего установить, что из нашего стремления поставить современному искусству революционно ориентирующие цели вовсе не следует, чтобы мы хотели непременно загнать все искусство искусственно в этот канал. Недавно в интересной книжке «Быт и молодежь» комсомольцы протестовали против того, что их душат «политом» во время их отдыха, во время их забав, в клубах и т. д. Протестовали они справедливо. Полит должен быть основной осью нашей жизни, но из этого не следует, чтобы мы не могли любоваться многими сторонами нашей жизни, которые никакого прямого отношения к политу не имеют. Нет ничего удивительного, если АХРР — большое художественное общество — с одной стороны, выполнило задание художественно иллюстрировать отдаленные края Союза и, вместе с тем, включило работы целого ряда мастеров, которые это задание не преследовали, а просто создали те произведения, какие им полюбились. Ряд зрелых и превосходных мастеров примкнули к АХРР. Этим мастерам труднее, чем коренным ахрровцам, коммунистам, общественникам, молодежи, дается подойти к специальным советским революционным задачам. Но, конечно, к АХРР примкнули такие мастера из стариков, которые наиболее созвучны нашей эпохе — Архипов, Малютин — и более молодые— Кустодиев, Юон, Машков — все большие и заслуженные славы нашей живописи.

В чем особенная ценность прихода этих несомненно крупных мастеров реализма в ряды АХРР? Конечно, в том, что они могут дать пример высоко художественной техники. Отсюда АХРР именно педагогически, то есть в целях педагогического разъяснения широкой публике, какую роль играют в ней те или другие группировки или произведения, подчеркивает, что цен-

ность этих произведений в их мастерстве. Тугендхольд, конечно, совершенно прав: нет искусства без формальных исканий и не должно было бы быть формальных исканий без художественного содержания, за исключением лабораторных работ. Но мы очень хорошо знаем, что известная часть художников категорически требовала бессодержательного искусства, то есть искусства беспредметного, что к этой беспредметности приближалось и приближается целое крыло художников; с другой стороны, степень формальных исканий может быть совершенно различной. Я могу пользоваться уже достигнутыми мною приемами, чтобы повторить их по отношению к двум, трем, четырем картинам, при этом я имею в виду испытанную технику распространить на новое содержание. Прав я или неправ? Неужели я каждый раз должен придумывать новую манеру?

Усовершенствование уже приобретенной манеры будет у меня на втором плане, а на первом плане — именно художественный показ. С другой стороны, я могу стать перед проблемой усовершенствовать тот или другой технический прием. Я могу написать натюрморт совсем не потому, что желаю показать мою чернильницу и промокательную бумагу, а потому, что хочу испытать здесь какой-нибудь новый, нужный для меня прием и показать публике, если я выставляю мой натюрморт, как я это делаю. Разве не совершенно ясно, что ничего не говорящей фразой будет при этом заявление, что всякое произведение искусства одновременно имеет и содержание и форму. Поэтому и этот упрек отпадает совершенно.

АХРР может давать: а) ориентирующие пейзажи, бытовые картины, этюды, рисунки и т. д.; б) она может давать картины всех возможных направлений и стилей; в) она может включать в свои выставки значительный процент абсолютно вольных композиций, продиктованных, так сказать, капризом художника; г) она может давать произведения, преследующие цели чисто технического усовершенствования. Все это совершенно законно и входит в ее задачи.

Странным представляется мне и другой упрек, формулированный Тугендхольдом: «Ничем не оправдано отсутствие на этой всесоюзной выставке таких подлинно национальных и подлинно экзотических художников, как Сарьян для Кавказа, П. Кузнецов для Туркестана, Богаевский для Крыма, Бойчук для Советской Украины. Разве не «бесхозяйственно», например, то, что в одно и то же время АХРР устраивает грандиозную выставку с отделом Северной области, а на стороне открывается Главнаукой выставка мурманских работ молодого художника Редько, гораздо более интересных, нежели то, что характеризует Мурман на выставке АХРР».

Неужели т. Тугендхольд не знает, что перечисленные им художники (кроме Редько) добровольно соединились в другую группу «4 искусства» и устраивают свою выставку? Имеются ли у т. Тугендхольда сведения, что Сарьян или Кузнецов были отвергнуты АХРР после предложения участвовать в ее выставке? С одной стороны — упрек в том, будто АХРР слишком широка и не ищет единства стиля, а с другой стороны — упрек в том, что она какими-то насильственными путями не поглотила группировки, которая принадлежать к ней не хочет. И зачем же т. Тугендхольд называет выставку молодого художника Редько, действительно очень интересную, выставкой мурманских картин? Ведь мурманские картины составляют на этой выставке одну шестую часть этой выставки! Ведь Редько на этой выставке хотел показать, какими путями он шел. Это — индивидуальная отчетная выставка. Надо было либо заставить АХРР уделить целую залу этому молодому художнику, или заставить этого художника искалечить свою выставку. Искусственность таких возражений со стороны человека объективного, вдумчивого и чрезвычайно квалифицированного, каким является т. Тугендхольд, заставляет руками развести.

Я совершенно не хочу в этой статье касаться отдельных картин, отдельных художников и отдельных достижений. Выставка АХРР произвела на меня огромное впечатление. Твердо и определенно заявляю: не только своим социальным содержанием, о котором так прекрасно написал т. Сосновский, не только достоинствами того, что так или иначе отражено на ней, — просто эта выставка порадовала меня огромным количеством бодрых, ярких, густыми соками жизни наполненных произведений. Мне стоит только закрыть глаза, думая об этой выставке, чтобы передо мною поплыли волнующие и радующие образы. Я никогда не соглашусь с некоторыми критиками считать выставленные Богородским картины за дилетантство, я никогда не соглашусь с теми, которые будут отрицать теплоту и жизнерадостность всей серии картин Герасимова. Среди новых вещей Кустодиева имеются произведения, по мастерству своему совершенно первоклассные и вообще тон произведений этого художника, к сожалению, не пользующегося цветущим здоровьем, есть как бы целый взрыв любования полносочной жизнью. При всей моей симпатии к Редько, о котором пойдет особо речь, мне кажется глубоко несправедливым недооценивать суровые эпические полотна М. М. Берингова. Можно ли не остановиться с радостным изумлением перед фейерверком Архипова? А если говорить об оригинальности, разве не оригинальны Каликин и Малыгин? Я прерываю перечисления потому, что мне пришлось бы перечислить очень и очень много и я все-таки рисковал бы не упомянуть что-нибудь исключительно интересное. Не могу не вспомнить все же «Крестьянку» и «Приискового штейгера» Кузнецова. Здесь уверенность в живописи и замечательная «натура» сливаются в великолепный аккорд. Отмечу еще замечательные по тонкости живописи, прямо-таки драгоценные по краскам, пейзажи Чорос-Гуркина, ойротского художника с Алтая. Как забралась на Алтай такая утонченная техника, я уже не знаю.

Более важна, чем перечисление картин и художников, для нашего момента постановка тех общих вопросов, которые вихрем заколыхались вокруг АХРР, поэтому я и позволил себе настоящую свою статью.

Журнал «Жизнь искусства», 17,
24 и 31 августа 1926 г., №№ 33,
34, 35.

ОТВЕТ НАШИМ ПРОТИВНИКАМ

К ДИСКУССИИ ОБ АХРР

(Президиум АХРР)

Дискуссия об АХРР, развернувшаяся на страницах «Жизни искусства», заканчивается. Все те, кто хотели высказаться об АХРР отрицательно или положительно, получили в свое полное распоряжение страницы, предоставленные журналом, который по совершенно правильным своим устремлениям может и умеет заострить и без того острые вопросы современного искусства.

Еще раз промелькнули знакомые имена: Арватов, Н. Чужак, Эм. Бескин и другие — всех этих апологетов жизнестроения с помощью искусства, а не жизнепознания путем восприятия вещных элементов искусства.

И все те доводы, с которыми ахрровцы сталкивались и сталкиваются в

своей художественно-общественной работе, все эти доводы еще лишний раз в сконцентрированном виде продемонстрированные «Жизнью искусства», показали, по каким параллельным и нигде в бесконечности не пересекающимся линиям развертывается процесс лефовского и ахрровского мышления...

В дискуссии не прозвучали голоса тех, для кого и во имя кого АХРР начала свою работу: голоса рабочих от станка, голоса рабкоров, вузовцев и т. д.

АХРР подготавливается материал для издания сводки-анкеты среди посетителей ахрровских выставок — рабкоров, вузовцев, красноармейцев, комсомольцев, рабочих.

В этих материалах сквозит главнейшая особенность: потребность в понятном, реалистическом искусстве, которое, образно определяя формы жизнепознания, даст тем самым силы к определенному жизнестроению.

Искусство как метод строения жизни (не так, как его специфически трактует Чужак) не отвергается АХРР. АХРР, выступая против лефовских методов строения жизни, выдвигает на определенный период для определенных социальных групп метод «искусства как концентрации жизни» (Луначарский), или же метод «искусства как познания жизни с помощью образов» (Воровский), утверждая всем художническим бытием своей деятельности возможность и естественную логичность сочетания этих отнюдь не разноречивых методов, если их расположить в определенном порядке.

Это не сваливание в одну кучу разнородного материала искусства, то, что на философском языке обычно называется эклективизмом, — это гибкая диалектичность в последовательном и проверенном самою жизнью порядке применения, усвоения и проработки этих методов. Для тех, кто это понимает, отпадают, как ненужная шелуха, больше половины тех доводов, которыми думают убить АХРР ее идеологические противники.

II

По существу тех доводов, которые высказываются против АХРР, необходим самый обстоятельный, самый тщательный искусствоведческий анализ.

Это не вмещается в рамки короткой журнальной статьи, но, подведя итоги дискуссии об АХРР, следует все же выделить наиболее характерное, сгруппировав эти доводы по известным разделам.

О первом разделе даже скучно упоминать — это утверждение «Лефа», что станковая картина отжила, на смену ей пришла утилитарная конструкция.

Этот спор имел жгучий интерес в первые два года существования АХРР. Спор этот закончился несомненным крахом чисто лефовских устремлений: станковая картина умереть не пожелала, АХРР доказала, что у станковой картины еще необыкновенно долгая и славная жизнь впереди, а вот конструкция у лефистов оказалась достаточно зажиревшей, и ей пришлось спрятаться от ахрровских сквозняков в изокружках, в плакате, в фотомонтаже — словом там, где ее разоблачили в плагиате американских и английских методов рекламы и целесообразной инженерной конструкции. Выяснилось, что вовсе уже это не так ново, не так уж творчески самостоятельно, и в любом, взятом наугад, американском и английском журнале страницы объявлений демонстрируют бесконечно более остроумные и технически интересные способы монтировать любое объявление о любой отрасли торговли.

К области же изоработы в клубе, к плакату, обложке у АХРР самое пристальное внимание, и ряд конкурсов (Госшвеймашина, Госстрах, Наркомпочтель и т. д.) показал, что у АХРР имеются в этих направлениях богатые возможности.

Крайне характерно, что о чисто лабораторных поисках цвета, фактуры и прочих дисциплинах конфузливо умолкли даже виднейшие супрематисты — эти вымершие ихтиозавры футуристического и кубистического искусства.

Как тяжело и трудно Чужаку и Арватову наскрести кое-какие достижения «Лефа»; больше половины этих достижений под огромным знаком вопроса!

Вот почему считать попытку АХРР возродить станковизм реакционной попыткой никого не убеждает, ибо самые сильные удары «Лефу» нанесли их же «плоть от плоти, кровь от крови» — остовцы, «уличенные» Арватовым в ренегатстве; ведь действительно унылое зрелище: кормили, поили их, воспитали молодняк в самом стопроцентном лефовском духе, а молодняк этот, не выдержав под напором живой жизни, взял да и отошел к станковой картине.

И осталось еще одно слабое утешение для всех любителей формального искусства (типа С. Исакова) — пусть станковая картина не умерла, пусть в этом оказалась права АХРР, но станковая картина возродилась на фундаменте «левых исканий», и здесь опять благоговейное упоминание о дисциплинах и укоризненно-указующий перст в сторону АХРР, у которой полнейшее пренебрежение, якобы, к укреплению станковизма на фундаменте левых аналитических исканий. Необходимо развеять эти легенды. АХРР не отрицает формальных достижений, не игнорирует их; об этом твердо и четко заявила ассоциация еще четыре года тому назад в своей декларации и циркулярном письме (см. «Очередные задачи АХРР» — сб. «4 года АХРР», изд. АХРР, М., 1926, стр. 11).

АХРР возражает против гипертрофии формы и решительно не ставит своей задачей гипертрофию содержания в искусстве. Основной задачей АХРР является стремление к уравновешенному сочетанию формы и содержания в искусстве, но к этому синтезу, который достижим будет только в эпоху грядущего расцвета, АХРР движется через утверждение героического содержания, свойственного эпохе социальных катаклизмов, как отправной точки своих поисков.

Замечательная черта есть у большей части нашей художественной критики: это исключительная любовь к книжной схеме, к «прокрустову ложу» теоретических, не проверенных жизнью, искусствоведческих построений.

Так это просто и логично вычерчивается в искусствоведческих кабинетах: был футуризм, кубизм, супрематизм с его анализом дисциплин, с его деформацией, и затем должен быть, обязательно должен быть период, когда из этих распавшихся в аналитическом процессе элементов придется построить на основе аналитических поисков станковую картину, а АХРР отказывается это сделать, не укладывается в «прокрустово ложе», путает все схемы и карты; с одной стороны — принимает «Бубновый валет», а с другой — не боится использования изжитых и обветшалых форм в искусстве!... Все это раздражает бедных критиков и искусствоведов, и АХРР по-человечески жаль критиков, а помочь ничем нельзя, «исправиться» АХРР упорно не желает, потому что ведь (не надо же этого забывать) не для критиков же существует АХРР, а для тех масс, которые в рекордном, никогда еще не виданном в истории русского искусства, количестве заполняют ахрровские выставки, осуществляя в самой жизни величайший ленинский завет — «искусство в массы!»

Результаты раздражения критиков АХРР налицо: самые очевидные, ядовитые и глупые нападки критики на АХРР — это за эпигонство, за подражание передвижникам, за использование экспонентов блаженной памяти «Передвижной», «Весенней» и других выставок.

Для большой убедительности В. И. Денисов, например (журнал «Жизнь

искусства», 1926, № 38), вытаскивает даже какого-то анонимного безвыездного статистика из провинции в качестве «живого человека», недовольного АХРР. Статистики — это серьезные люди, наука-статистика тоже почтенная наука, но при чем тут АХРР?

Трудно, конечно, АХРР примириться с недовольством и разочарованием статистика из провинции!

Трудно АХРР оправиться после такого удара, но главный контингент посетителей ахрровских выставок — не статистики же!

III

На этом самом обширном разделе нападок на АХРР следует остановиться.

Почему в самом деле, АХРР, не боясь, группирует столь разноречивых художников, от крайнего академизма до левого крыла «Бубнового валета»?

Почему АХРР выбрасывает лозунги «героический реализм», а на деле преподносит якобы серенький и протокольный бытовой реализм, не боится натурализма, не боится экспонентов с «Весенней»?

Ответ не так уже труден. Для АХРР «героический реализм» — это цель, а бытовой реализм — один из этапов к этой цели.

АХРР хочет быть честным. АХРР не желает утверждать, что после четырех лет своего художнического бытия она достигла поставленной цели.

Во главу угла АХРР кладет стремление к художественной правде изображаемого. Не боясь, АХРР включает в свою декларацию 1922 года слова «художественно-документальный». К этому ее обязывает эпоха Октябрьской революции, которую кино и фотография целиком не выражают и не выразят. У АХРР — цель и задача втянуть в сферу изобразительного искусства миллионы неискушенных в различных «измах» зрителей, которым еще предстоит пройти гигантский период от сытинского лубка и приложений олеографии к «Ниве» до восприятия простых, реалистических, понятных отражений героической эпохи.

Стиль и школа в искусстве формируются десятками и сотнями лет.

АХРР утверждает, что изобразительное искусство после Октябрьской революции в Советской России должно пройти через сложный и противоречивый черновой период накапливания сил, культурничества, приобщения к искусству массы провинциальных художников, не боясь, что «мещанская стихия» захлестнет АХРР, ибо АХРР знает, что такое регулярная чистка своих рядов и умеет это жестко проводить, жестко бороться за это! АХРР проделывает значительный и трудный опыт отбора годных элементов современного искусства. Революция потрясла и перевернула художника, и АХРР, учтя это, объединила в своих рядах всех, кто только может пригодиться в этой гигантской работе.

Эпигонство, обветшалая форма будут сползать с АХРР, как старая шерсть во время весенней линьки!

Повышение качественного уровня ахрровских выставок есть несомненный факт для непредубежденного и не явно пристрастного зрителя и критика.

От попутчиков АХРР не отворачивается, но с большой осторожностью, не подчиняясь им формально и идеологически, отбирает нужное АХРР. На путях к созданию стиля «героического реализма» АХРР проделано не так уж мало. Растет и крепнет группа талантливой молодежи, нащупывающей подходы к трактовке и заострению реалистического стиля эпохи.

К этим же целям и задачам АХРР позвала и художественную молодежь в художественных вузах (организация молодежи в ОМАХРР).

Одно слово определяет всю идеологию АХРР, все тактические шаги ассоциации, это слово — «массовость».

Надо это слово понять, надо этим словом проникнуться, надо осмыслить его, и тогда по-иному осветятся все искания, достижения АХРР и связанные с этими достижениями ошибки, уклоны, искажения, недочеты.

АХРР категорически отметает все упреки в «примазывании к революции», спекуляции, халтуре за счет революции, как явно недобросовестные, гнилые и злостные, ничем не доказанные упреки.

Глубокое недомыслие полагать, что откуда-то вдруг может свалиться группа замечательных художников и сразу же в их произведениях засверкают драгоценные зерна отысканного стиля эпохи.

Между «вчера» и «завтра» в искусстве огромный, мучительный, трудный и темный период. В этом периоде естественны прослойки изжитого и созревающего, обветшалого и творчески нового.

Тот, кто этого не понимает, тот ничего не понимает в этом процессе формирования большого искусства эпохи, которое развертывается перед глазами современности.

Пример АХРР заразителен.

В дискуссии об АХРР на страницах «Жизни искусства» промелькнула интересная статья Н. Малкова о необходимости организации по подобному же ахрровскому принципу революционно настроенных музыкантов. Что бы ни говорили о 8-й выставке АХРР, как бы ее различно и противоречиво ни рассматривали, но разве волна бурных споров вокруг 8-й выставки АХРР не показывает того, как бурно реагирует советская общественность на художественно-общественное движение, именуемое АХРР!

Крайне симптоматично, что в области литературы совершается тот же процесс: после опытов Крученых, Бурлюков и т. д., после деформации литературного языка и резкого преобладания формального анализа слова — литература в послеоктябрьский период, с ее революционным литературным молодняком, ушла в сторону бытовизма, чисто натуралистических тенденций. Вспомним имена Бабеля, Сейфуллиной и других.

Очевидно, это не случайные аналогии, а выражение одних и тех же глубинных процессов.

IV

Организационные и художественные успехи АХРР, всесоюзный масштаб, размах ахрровской работы, признанный даже врагами АХРР, подняли на очередь вопрос о том, что АХРР по существу делается салоном всевозможных направлений в сфере предметных искусств. Одним это крепко не понравилось, другим это крепко понравилось, и художественный сезон 1926—1927 годов начинается с попыток, имеющих уже организационные зачатки блокировки современных художественных обществ и групп по принципу салона. Большую роль здесь играли и играют те отдельные трудные моменты в деятельности ассоциации, которые естественно вызваны ростом такого мощного объединения.

И вот здесь со всей решительностью, которая свойственна АХРР в критические моменты ее художественной жизни, необходимо твердо и четко разграничить организационное единство различных художественных подходов, объединенных и воодушевленных общими художественными революционными целями в единой организации, — от механического, внутренне неспаянного сочетания по принципу салона различных групп и группочек, пускай даже откликающихся на революцию, но не дисциплинированных сознанием принадлежности к единому идеологически организационному центру.

Такой опыт механического соединения крайне рискован, труден и не облегчает задачи идеологического руководства партией и Советской властью сферы изобразительного искусства.

Над этим надо крепко сейчас задуматься всем деятелям современного искусства на крутом и трудном повороте изобразительного искусства к осуществлению задач социального искусства, говорящего не единицам, а человеческим массам.

Журнал «Революция и культура»,
ноябрь 1926 г., №№ 43 и 45.

В ЖУРНАЛЕ «РЕВОЛЮЦИЯ И КУЛЬТУРА»

А. КУРЕЛЛА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАКЦИЯ ПОД МАСКОЙ «ГЕРОИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» *

Картины художественной группы АХРР являются в настоящее время наиболее популярными произведениями искусства в СССР.

«Знатока» искусства отталкивает от ахрровцев прежде всего формальная сторона.

Просто пугаешься хаоса форм. Это — смесь всех возможных стилей. Затем замечаешь, что все эти стили и варианты уводят нас назад, приблизительно в 80—90-е годы прошлого столетия. Если исключить некоторые предметные особенности, например, красные звезды, красноармейскую форму, красные галстуки и т. п., то станет ясным, что все эти картины могли бы быть с таким же успехом написаны в конце прошлого века.

Архипов, человек (художник) с большим красочным дарованием, является самым молодым представителем «Сецессиона» среди этой, частью академической, частью дилетантской, мазни.

Развитие современной живописи, начавшееся от больших французских импрессионистов, кажется, замерло. Словно его и не было.

Вот первое, что приходит в голову на выставке АХРР.

Вот почему многие критики пытались обосновать со стороны формы свое отрицание этого направления.

Они сели на мель.

Им противопоставили цитаты из марксистской литературы по искусству: АХРР сделала решительный шаг в сторону предметности искусства. Она открыла новое, взятое из жизни Советского государства содержание и сделала их предметом своих картин.

Исходя из этого, говорят, что АХРР на правильном пути. Форма найдется. Правда, она еще хромает, но работа над правильными содержаниями, достойными нового искусства, создаст новую форму, истинный стиль эпохи!

Несомненно, бесспорна заслуга АХРР в том, что ею был поставлен во всей своей остроте вопрос о сюжетности и о новом содержании современного советского искусства, и в том, что она попыталась разрешить эти вопросы кистью, резцом и карандашом!

Безусловно, велико значение инициативы АХРР в создании картин, фиксирующих эпизоды из героической борьбы рабочих и крестьян за свое освобождение и напоминающих гражданам Союза эти моменты.

Было бы очень важно создать картины истинно революционного содержания и репродукциями с них окончательно вытеснить портреты святителей из комнаты рабочего и из крестьянской избы.

Такие картины исполняют назначение искусства: они формируют и орга-

* Статья печатается с небольшими сокращениями.— *ред.*

низуют идеологию масс путем особого, доступного только искусству эмоционального воздействия. К таким картинам можно и не подходить со строгой художественной (с точки зрения формы) меркой.

Однако здесь налицо два «но»:

1. Указанный критерий нельзя сделать общим для современного искусства. Нельзя сказать, что все, отвечающее данным условиям, хорошо, а все остальное плохо. Нельзя оставаться равнодушным к вопросу формы: нужно ставить вопросы стиля и работать над их разрешением.

2. Надо точно определить, что значит революционное содержание в наше время.

Я не буду говорить о первом «но». Это касается общей политики партии и государства в искусстве, а АХРР совершенно не касается.

По поводу второго «но» я хотел бы здесь поговорить.

В чем, по-настоящему, содержание продукции АХРР?

Что говорит и чего хочет сама АХРР?

Какое значение и действие ее картин?

Один из пунктов некоей декларации АХРР гласит приблизительно следующее: основное ядро АХРР чувствовало, что существенным, создающим форму фактором является сюжет. Для того, чтобы изучить и переработать действительность, нужно охватить ее тематически.

Этим ахрровцы отличаются от «беспредметников» и художников «формы».

В одном из своих манифестов они так определяют свой подход к выбору сюжета и к современности: они хотят запечатлеть в образах возвышенную и великолепную эпоху истории (Октябрьскую революцию), они хотят дать подлинное отображение событий.

Но, мне кажется, этого немножко мало!

Мы всегда ожидали и требовали от искусства не только «запечатления современности», отображения, подобного отображению зеркала. Мы требуем, чтобы художник сознательно способствовал процессу создания идеологии масс, чтобы он руководил им, а не только описывал и регистрировал.

С этой точки зрения, платформа АХРР, несомненно, неудовлетворительна (недостаточна). Эта позиция типичная для «попутчиков», признающих революцию, идущих с ней и даже охотно берущих ее интересным сюжетом.

Что же делает АХРР, какие плоды растут на этой почве?

Я попробую показать это на некоторых картинах АХРР. Дело идет, главным образом, об экспонатах 7-й выставки, тщательно мной осмотренных. В этом анализе я совершенно не касаюсь формы. Я ограничусь только содержанием.

Я выбираю несколько особо типичных картин, претендующих на новизну, на сохранение особо характерных черт или событий революции. А над теми многочисленными ахрровскими картинами, которые могут быть написаны в любой момент и приобщаются к советскому искусству только своими названиями, и задумываться не стоит.

Первая картина.

«Рабфаковцы» Прохорова.

Заглавие, правда, очень интересное, очень «советское».

Содержание: кучка чистеньких в «типичной» одежде молодых людей (двое в русских рубашках, один в кожаной тужурке, девушка в длинном пестром сарафане и вышитой кофточке — вся на переднем плане). Тесной группой проходит эта молодежь на фоне стены мастерской, расписанной в цветочки. Видно по всему, что они приукрашены для какого-то «парада». Их походка и жесты театральны и торжественны. Головы — как на подбор «характерны», выражение лиц, по преимуществу, серьезное и праздничное.

Некоторые юноши держат в руках темные книжки. Передний помахивает чем-то свисающим с левой руки. Сразу нельзя разобрать, что это такое, ага, это линейка, обернутая листом чертежной бумаги!

Для того, чтобы выявить истинное содержание этой чистенько написанной (словно вылизанной) картины, я предлагаю маленькое изменение (попробуйте его): нарисуйте на каждой из четырех книг по золотому кресту, как на молитвенниках, превратите линейку в руках переднего юноши в кадило. Тогда чуждая и непонятная картина неожиданно приобретет смысл: это хор, организованный учителем земской школы совместно с попом! Настроение картины таково: благородные «сливки» рабочей и крестьянской молодежи серьезны и порядочны — цвет «народа», для которого и было создано земство!

Впереди выступает краснощекий и сытенький сын попа или кулака, немного хулиганского типа, остряк и повеса.

Кто же представляет себе такой именно нашу рабфаковскую молодежь? Зачем нужна такая лживая, слащавая, прихорошенная картина?

Вторая картина.

«Идущие на смену» Перельмана.

Фотография трех юношей. В центре старший мальчик в крепких, но тонких ботинках, спортивных чулках. Штаны до колен, рубашка с воротником, кожаная куртка, театральная осанка. Тупой взгляд устремлен в пространство, слегка вправо. Его левая рука лежит на плече маленькой девочки, она босиком, в широких трусиках и светлой, свободной блузе. Девочка полуобернулась влево и с глуповатой улыбкой смотрит в ту же сторону. Оба они держат древко флага, видимого за их головами по краю картины.

С другой стороны «вожатого» стоит мальчик, застывший в позе отдания пионерского привета. Рука его поднята. Он смотрит на зрителя.

В этой группе, словно «установленной» и снятой деревенским фотографом, две правые фигуры совершенно явно изображают буржуазных детей: об этом неопровержимо говорят их лица, выражения этих лиц, осанка, одежда, кажущаяся маскарадом. Салютующий мальчик, стоящий направо от вожака, с грехом пополам еще похож на рабочего юношу. Только по красным галстукам и по совершенно не мотивированному в картине пионерскому «привету» можно догадаться, что это пионеры.

Что общего у этой картины с нашим великолепным (чудесным) пионерским движением? Кому нужно такое «одухотворение», такое театрально-лживое изображение нашей «смены»?

Картина третья.

Также Прохоров [1].

Когда я, на одной из ахрровских выставок, увидел эту картину издали, я сказал сам себе: «Превосходно. Вот злое изображение бюрократа! Вот он сидит!» (почему-то в самом углу картины; стена возле него свободна и бела. Кажется, что картина вот-вот упадет: так пуста одна сторона ее и так заполнена другая). Он недоступен за своим письменным столом. Перед ним бумаги. В руке — перо. Так и видно: «Без доклада не входить!» Голова приподнята. Папироса в углу скептически опущенного рта. Он смотрит злобно. Он зол на то, что ему мешают. Кажется, что он сквозь зубы спрашивает зрителя: «Почему вы вошли без доклада? Что вам надо? Ну, живее, я занят!»

Я всмотрелся в картину. На письменном столе лежит всякая всячина: папиросы, спички, том Демьяна Бедного (не потому ли ему так понрави-

[1] В статье допущена ошибка. Имеется в виду художник Перельман В. Н.— *ред.*

лась картина?), номер «Правды», на которой можно прочесть «Ленин умер». На стене висит «Рабочая газета».

Название картины — «Рабкор».

Слава богу, что название было подписано на картине! Иначе я бы мог обидеть художника: но что же мне делать, если он пишет своего рабкора так, что он похож на бюрократа!

Спрашивается: почему художник выбрал именно эту модель из сотни тысяч других, именно эту позу, это выражение, эту обстановку, короче — это содержание имени рабкора?!

Очевидно, он считает его типичным для рабкора!

Четвертый пример.

Возьмем картину Пчелина «Покушение на Ленина».

Я знаю, знаю, что Пчелин не принадлежит к группе АХРР. Но я ни в коем случае не задавался целью говорить за или против АХРР как организации.

Я борюсь против тенденции, против идеологии, рожденной АХРР, и той, что снова и снова рождается от АХРР. И мне кажется, что, по сути дела, Пчелина следует непременно поставить в один ряд с АХРР.

Как и АХРР, Пчелин не вырос на мусоре хвостистской «принципиальной беспринципности», определяющей ныне линию нашего изобразительного искусства. Он всплыл на «воле общественного мнения», которой и АХРР обязана своим расцветом. Он имеет тот же материальный базис, что и АХРР.

Пчелин — это самый явный выразитель идеологии, прячущейся за вывеской АХРР.

Что же на картине?

Направо — панически разбегающаяся во все стороны и за пределы картины масса рабочих. Страшно искаженные лица, широко раскрытые рты, вытаращенные глаза: паника, волнение, дезорганизация. Налево, совсем на переднем плане,— главное лицо картины, еврейка с упрямым, злым выражением лица. Она выбегает из картины. За ней автомобиль, направленный на зрителя. На авто приподнявшийся человек с револьвером, не знающий, что ему, в сущности, делать...

Ленин лежит на земле...

Вот содержание картины, распространенной в репродукциях по всей стране, картины, висящей на почетном месте в Доме союзов, картины, создавшей славу автору ее.

Если автор выбрал эту сцену, то почему именно этот момент: Ленин на земле, Каплан бежит, масса (эти «грязные, глупые, дикие» рабочие) в волнении, панике, бегстве?! Почему он не изобразил следующего за этим мгновения: раненый Ленин стоит, поддерживаемый рабочими; Каплан поймана, ее сейчас уведут; паника улеглась, масса уже успокоилась за жизнь Ленина, уже организована!

Я не хочу говорить о технике картины. Подобную технику легко отыскать на обложках плохих романов. Не хочу говорить и о проявлениях художественной безграмотности в элементарных вещах, например, в перспективе, если в данной Пчелиным перспективе поднять и поставить Ленина на том месте, где он лежит, то он будет наполовину выше всех окружающих его фигур! Просто плохо нарисовано!

Содержание этой картины вылилось в поистине равноценную форму (как правильно основное марксистское положение о соотношении формы и содержания!). Пусть каждый сам найдет название идеологии, выставляющей (под предлогом «празднования» Октябрьской революции) беспомощного Ленина, охваченную паникой, дезорганизованную массу страшилищ.

Разве «содержание» пчелинской картины революционно?

В этой-то и подобных картинах нашли свое верное отображение действительность и идеология великой пролетарской революции?! Такими вот должен себе и представлять советский гражданин своих рабфаковцев, своих пионеров, своих рабкоров и, наконец, своего Ленина!

Нет, такие содержания, такая манера видеть, типизировать и увековечивать советскую действительность не имеет ничего общего с нашей пролетарской идеологией!

Классовое подсознание этих художников дает нам на полотне идеологию запоздалых народников, тенденции сменовеховцев (эх, матушка-Россия), а иногда и прямо неприкрытую реакцию.

А эта форма? О, она соответствует содержанию!

Когда дело идет не об ярко выраженных со строго определившимся стилем, индивидуальностях (как, например, Архипов, Фальк и другие, качества которых мы уважаем, как уважаем Андерса, Цорна, Коринта и т. п.), то перед нами совсем недвусмысленный стиль: стиль сентиментальных натуралистов конца прошлого столетия. Так писали под аплодисменты разбогатевших мещан в Германии Антон ф. Вернер, Макарт, Каульбах, Артур Кампф и другие.

И это реализм?! И к тому же героический?!

Нет! Идеологи этого «направления» спутали содержание картин с названием и таким же образом путают реализм с натурализмом и героическое с сентиментальным.

Теперь последует главное звено (главный козырь) в цепи доказательств тех пророков, что желают нам навязать этот новый сентиментальный натурализм под соусом «современного революционного искусства».

Ведь десяток тысяч рабочих смотрели на эти картины и выразили свое одобрение! Так точно, господа хвостисты! 10—20 тысяч рабочих сочли картину Пчелина «прекрасной»! Но ведь десятки тысяч этих рабочих ставят еще бумажные цветы на комоды и считают пьянство мужским достоинством.

На десятках и сотнях тысячах рабочих и крестьян лежит наследие капиталистического рабства, систематического одурманивания в вопросах культуры.

Рабочий, служащий, даже крестьянин воспитывался за последние десятилетия на сентиментальном натурализме тысяч открыток, «искусстве» олеографий и портретах отечественных героев. На всем этом образовались его понятия о красоте. Совершенно естественно, что он восхищается картинами, говорящими на понятном ему языке.

Удивительно «по-марксистски» — брать эти суждения в качестве руководящей линии искусства, брать их, не критикуя, без дальнейших околичностей!

В чем же причина всех этих явлений?

Об этом следует сказать тут же. Я не обвиняю художников АХРР. Нельзя ни с кого требовать больше, чем он может дать идеологически или со стороны формы. Мы знаем о том, что среди нашей интеллигенции, равно и среди художников, есть запоздалые народники, сменовеховцы, тайные реакционеры. Но почему же им позволяют говорить, почему им предоставлено руководство, почти монополия в изобразительных искусствах?!

Если можно так сказать, то часть вины падает на молодое поколение пролетарских художников.

Наша молодежь отсутствовала во время роста потребности и спроса масс на новое искусство с революционным, современным реалистическим содержанием.

Отсюда ясно, что, когда натуралисты внезапно предложили свои услуги, им пошли навстречу и привлекли к заполнению образовавшихся провалов.

Непонятно все же, почему из этой необходимости делают добродетель?!

Эту капитуляцию в значительной мере облегчило молчание серьезной художественной критики.

Наши теоретики искусства ходили вокруг да около действенных жгучих вопросов дня, словно кошка вокруг горячей каши. Испугавшись громко заявленного тезиса ахрровцев: «Мы приносим новое, революционное советское содержание (форма найдется!)», наши критики не направили своего оружия против отрицательных явлений, рожденных этим тезисом!

Теоретическое обоснование «нового реализма» производится по преимуществу «дилетантами от марксизма».

Это они создали общественное мнение об АХРР как об искусстве эпохи.

Искусственное (моральное и материальное) укрепление данного направления обществом естественно привело к тому, что вокруг основного ядра, с его либерально-буржуазной идеологией, вокруг попутчиков в живописи собралось множество молодых ищущих художников и среди них большое число рабочих-художников.

Вот почему так трудно выступать против АХРР! Удар, направленный против центральной, чуждой нам идеологически группы, обрушивается на многих молодых, честных, идущих своим путем пролетарских художников. Известно, что художники менее образованы, чем писатели, знают меньше, и вот эта молодежь, ничего не подозревая, примкнула к официальной группе, пользующейся прекрасной материальной и моральной поддержкой.

И вот, ради этой пролетарской молодежи следует вступить в бой, следует точно и ясно провести границы.

Довольно принципиальной беспринципности, вознесшей АХРР и оставившей молодое советское искусство в жертву противникам!

Пришло время собрать пролетарских художников, скульпторов, графиков и занимающихся прикладным искусством и вместе с ними теоретически и практически, с программами и прежде всего с кистью, резцом и карандашом в руках, положить основу пролетарского изобразительного искусства!

Журнал «Революция и культура»,
1928, № 2.

Ем. ЯРОСЛАВСКИЙ

ПРОТИВ ЛЕВОЙ ФРАЗЫ И НЕДОБРОСОВЕСТНОЙ КРИТИКИ

(По поводу статьи т. А. Курелла)

Мимо статьи А. Курелла об АХРР нельзя пройти. Правда, это статья дискуссионная, но она претендует на то, чтобы поставить под сомнение ценность всей Ассоциации художников русской революции, объединяющей в своих рядах наиболее жизненные силы в мире изобразительного искусства.

Тов. Курелла считает необходимым «использовать все возможности выступить против идеологической реакции, имеющей место под вывеской АХРР». Он пишет свою статью отчасти потому, что его спрашивают об его отношении к АХРР. Что же делать нам, членам этой ассоциации, против которой тов. А. Курелла выдвигает ни больше, ни меньше, как следующие обвинения:

1. Идеология основного ядра АХРР — либерально-буржуазная идеология.

2. Под вывеской АХРР скрывается идеологическая реакция.

3. Позиция АХРР («запечатлеть в образах возвышенную и великолепную эпоху Октябрьской революции») «типична для попутчиков», «признающих революцию, идущих с нею и даже охотно берущих ее интересным сюжетом».

4. «Идеологи этого направления спутали содержание картин с их названием и таким же образом путают реализм с натурализмом и героическое с сентиментальным», на самом деле под идеологией АХРР скрывается «новый сентиментальный натурализм под соусом современного революционного искусства».

5. «Классовое подсознание этих художников (ахрровцев — *Е. Я.*) дает нам на полотне идеологию запоздалых народников, тенденции сменовеховцев (эх, матушка-Россия!), а иногда и прямо неприкрытую реакцию».

6. «Знатока» искусства отталкивает от ахрровцев, прежде всего, формальная сторона... У ахрровцев просто пугаешься хаоса форм. Это — смесь всех возможных стилей».

К этому надо прибавить еще упрек по адресу АХРР, что это ассоциация виновата будто бы в том, что «развитие современной живописи, начавшееся от больших французских импрессионистов, кажется, замерло, словно его и не было. Вот первое, что приходит в голову на выставке АХРР» (а какой выставке? Тов. Курелла пишет в 1928 году, а рассказывает он о выставках 1926 года и более ранних годов).

Таковы, в основном, обвинения, выдвинутые в претенциозной статье т. А. Курелла, который, вместе с тем, вынужден признать «бесспорные заслуги АХРР»:

1. «Несомненно бесспорная заслуга АХРР в том, что ею был поставлен во всей своей остроте вопрос о сюжетности и о новом содержании современного советского искусства, и в том, что она попыталась разрешить эти вопросы кистью, резцом и карандашом».

2. «Безусловно высокое значение инициативы АХРР в создании картин, фиксирующих эпизоды из героической борьбы рабочих и крестьян за свое освобождение и напоминающих гражданам Союза эти моменты».

Тов. Курелла признает, что «было бы очень важно создать картины истинно революционного содержания и репродукциями с них окончательно вытеснить портреты святителей из комнаты рабочего и из крестьянской избы». Тов. Курелла понимает, что «такие картины исполняют назначение искусства: они формируют и организуют идеологию масс... »

3. Вокруг попутчиков в живописи, какими является, по мнению т. А. Курелла, основное ядро ахрровцев, «собралось множество молодых ищущих художников и среди них большое число рабочих-художников».

Тов. А. Курелла жалеет только об одном, что очень трудно «выступать против АХРР». Почему трудно? Тов. А. Курелла объясняет: «Удар, направленный против центральной, чуждой нам идеологически группы, обрушивается на многих молодых, честных, идущих своим путем пролетарских художников. Известно, что художники менее образованы, чем писатели, знают меньше, и вот эта молодежь, ничего не подозревая (!!! — *Е. Я.*), примкнула к официальной группе, пользующейся прекрасной материальной и моральной поддержкой».

У т. А. Курелла самые добрые намерения, он «вступает в бой» именно ради этой пролетарской молодежи, и намерения эти у т. А. Курелла самые грандиозные: «собрать пролетарских художников, скульпторов, графиков и занимающихся прикладным искусством и вместе с ними теоретически и практически, с программами и прежде всего с кистью, резцом и карандашом в руках положить основу пролетарского изобразительного искусства».

Итак, на одиннадцатом году существования пролетарского государства

т. А. Курелла открывает новую эпоху в искусстве, он собирается ни больше, ни меньше, как вступить в бой с «сменовеховцами», «либерально-буржуазными попутчиками», «скрытыми народниками», реакционерами в искусстве, для защиты пролетарской молодежи, которая до сих пор, оказывается, ничего не подозревала, слепо шла за ахрровцами, которые пользовались прекрасной материальной и моральной поддержкой и потому монополизировали руководство.

Представьте себе, т. А. Курелла, что среди ахрровцев немало членов Коммунистической партии большевиков, которые тоже ничего этого «не подозревали» и не подозревают и после вашей наивной в своем роде статьи.

Мне, как члену той ассоциации, с которой т. Курелла желает вступить в бой, приходится поэтому вместе с другими «подымать перчатку», при этом оговариваясь, что я отнюдь не являюсь ни знатаком искусства без кавычек, ни «знатоком» в кавычках. Вместе с тем, меня вряд ли кто заподозрит, что, у меня либерально-буржуазная идеология, что я являюсь попутчиком в революции, сменовеховцем, скрытым народником и т. д.

Правда, т. А. Курелла подчеркивает, что до сих пор «теоретическое обоснование «нового реализма» производится по преимуществу «дилетантами от марксизма»; хотя я не занимался никогда специальными исследованиями искусства с точки зрения марксизма, однако я позволяю себе думать, что в этом вопросе, в вопросе о марксистской оценке всякой идеологии, в том числе и идеологии художественных произведений, я не больше дилетант от марксизма, чем т. А. Курелла. У меня есть к тому тем больше оснований, что вряд ли кто-нибурь читал более дилетантское произведение об искусстве, чем статья т. А. Курелла.

Тут, в этой статье, все «дыбом»: и искусство «дыбом» и история «дыбом», и даже иногда простая логика «дыбом». Начнем с истории.

С чем пришли художники в революцию. С самыми «левыми» манифестами, которые предлагали сбросить Пушкина, выбросить картины из музеев и перенести искусство в буквальном смысле на улицу. Художники принялись разрисовывать заборы и ларьки в Охотном ряду. Ларьки были раскрашены очень ярко, деньги были на это выброшены довольно большие, заборы были расписаны, кое-где были расставлены халтурнейшие памятники, воздвигнутые самыми архилевыми художниками, на выставках появлялись сногсшибательные футуристические и кубистские произведения. Рабочие ходили, плевали и разводили руками от недоумения при виде квадратов, кубов и других геометрических фигур, которые должны были выражать «новое искусство» и каким-то образом отражать революцию. На самом деле они ничего не «выражали» и ничего не «отражали». Появилось на Кузнецком кафе «Питореск», раскрашенное этими художниками. В литературе упражнялись Мариенгофы в «Кафе поэтов» на потеху «недорезанным буржуям».

Но, если взять от этого первого периода революции какие-нибудь памятники искусства, то что оставило это левое искусство? Н и ч е г о. А, между тем, в Наркомпросе, государственном органе в качестве людей, которые должны были давать направление искусству, засели тогда люди, которые поощряли это озорство в буквальном смысле слова.

Дело дошло до того, что рабочие организации, как Ленинградский и Московский советы, должны были вынести постановление о том, чтобы прекратить это безобразие и не тратить ни одной копейки на футуристические украшения.

Тов. А. Курелла льет слезы по поводу того, что «развитие современной живописи, начавшееся от больших французских импрессионистов, кажется, замерло, словно его и не было». А п о ч е м у о н о з а м е р л о? Д а п о т о м у, ч т о о н о в о в с е н е б ы л о р о ж д е н о и в З а п а д н о й

Европе потребностями борьбы пролетарских масс. Пресыщенная буржуазия бросилась на новое искусство, как на новинку, которая по-своему щекотала нервы этой буржуазии. И г. Курелла не назовет в Западной Европе художников, которые дали бы образцы левого пролетарского искусства, такого пролетарского искусства, которое нельзя было бы объединить сейчас под знаменем ахрровцев. И, наоборот, он должен будет признать, что импрессионизм, кубизм и другие формы левого и архилевого искусства в Западной Европе великолепно служили и сегодня служат на потребу буржуазных классов. Тов. Курелла хочет отделаться от этого чрезвычайно дешево. Как он объясняет то обстоятельство, что рабочим чужд импрессионизм французских художников, что рабочим чужд кубизм, конструктивизм и другие формы левого искусства? Он объясняет это отсталостью рабочих. Десятки тысяч рабочих проходят через выставки АХРР, сочувствуя АХРР, например, на последней выставке АХРР к 10-й годовщине Красной Армии десятки тысяч рабочих и красноармейцев приходили в неподдельный восторг, доходивший до энтузиазма при виде сцен гражданской войны, переданных подчас с реализмом необыкновенной силы.

Как же объясняет это т. Курелла? — Ему в высокой степени наплевать на это. Он презрительно, сверху вниз смотрит на эту рабочую массу и поучает нас: «но ведь десятки тысяч этих рабочих ставят еще бумажные цветы на комоды и считают пьянство мужским достоинством». Извините, т. Курелла, мы склонны гораздо больше верить чувству и пролетарскому чутью этих десятков тысяч рабочих, которые, может быть, еще и бумажные цветы на комоды ставят, а некоторые, из них, может быть, выпивают [1] (конечно, вы прямо бессознательно клевещете, приписывая им, что они считают пьянство мужским достоинством), но эти десятки тысяч рабочих прошли школу гражданской войны, сами являются участниками революции, ее творцами. Они хотят, чтобы художник показал им то, что они пережили, и они находят на выставках АХРР то, что они пережили, и то, что они создали. Они вправе требовать от художников, чтобы они им это дали. А художники, если они хотят быть художниками революции, обязаны им это дать.

Конечно, «на десятках и сотнях тысяч рабочих и крестьян лежит наследие капиталистического рабства, систематического одурманивания в вопросах культуры», как говорит т. А. Курелла. Но, т. Курелла, неужели вы настолько наивны, что не понимаете, что на выставки идут передовые рабочие и крестьяне, на которых «наследие капиталистического рабства, систематического одурманивания в вопросах культуры» сказывается, во всяком случае, меньше, чем на представителях буржуазной интеллигенции, которая восторгается импрессионистами, кубистами и футуристами. А мы склонны утверждать как раз обратное — то преклонение перед «новым искусством» Запада есть своего рода преклонение перед искусством буржуазии эпохи упадка капиталистического периода.

Возвращаясь к истории, можно сказать, что в первые пять лет Советское правительство субсидировало только левое искусство, издавая на роскошной бумаге журналы, которые вели пропаганду этого левого искусства. АХРР же создалась лишь лет 6 тому назад, в 1922 году, причем первые два года АХРР работала совершенно без денег. Только в 1924 году на 6-ю выставку АХРР художники получили 1200 руб. На 8-ю выставку, в

[1] Как будто выпивают только рабочие, а интеллигенты не пьют!

которой приняло участие очень много художников, было получено от правительства 70000 руб., из них художники получили в среднем по 500 руб. В то же самое время государство поддерживало далеко не одних ахрровцев. Возьмите Третьяковскую галерею и «Государственный фонд» — разве они приобрели за это время много картин ахрровцев? Ведь до сих пор Третьяковской галереи почти что не коснулась Октябрьская революция. Возьмите последнюю Совнаркомовскую выставку. Ахрровцам было уделено приблизительно 10% средств, отпущенных этой выставке, хотя АХРР объединяет наибольшее количество художников. Ахрровцев третировали на этой выставке, а отвратительная порнография Тышлера («Махновцы») и картина с перевернутым столом, за которым заседает Совнарком, были выставлены как картины, которые должны были прославить 10-летие Октября.

Что же удивительного, если социальный заказ Реввоенсовета к 10-летию Красной Армии пришелся в значительной степени на ахрровцев,—ахрровцы в массе своей выполнили наиболее добросовестно и наиболее созвучно эпохе тот социальный заказ, который дал Реввоенсовет.

Основное ядро ахрровцев составили художники вовсе не старые, а сравнительно молодые. Подавляющее большинство художников АХРР—это молодежь. Громадное большинство ахрровцев вышло из рабоче-крестьянской среды и большинство прошло все этапы гражданской войны, побывало на фронтах. И в то время, когда в Москве подвизались левые в искусстве, многие из тех товарищей, которые сейчас пишут свои картины для выставок АХРР, сражались на фронтах с винтовкой в руках (Киселис, Богородский и другие)[1]. Конечно, совершенно неверно, что они с самого начала пользовались «прекрасной материальной и моральной поддержкой» (хотя вовсе не грех было бы оказывать им с самого начала и то, и другое). Достаточно зайти в дом АХРР на Волхонке в 1928 году, чтобы видеть «материальную обстановку», в которой приходится работать АХРР. Ведь это жалкая клетушка, этот дом АХРР. В начале же у ахрровцев не было ни полотна, ни красок, ни денег, ни имени. Они все это взяли с бою, честно завоевали.

Таким образом, вы видите, что фактическая сторона дела такова, что вовсе не было какого-то особенного покровительства ахрровцам.

Почему в самом деле вокруг АХРР собралось, как это признает и т. Курелла, множество молодых ищущих художников и среди них большое число рабочих художников? Тов. Курелла объясняет это «искусственным моральным и материальным укреплением данного направления обществом». Неверно это. Ахрровцам приходилось пробивать себе дорогу грудью, добиваться того, чтобы в общественном мнении занять определенное место. Это общественное мнение и до сих пор грубо фальсифицируется статьями таких знатоков искусства, которые считают себя непогрешимыми в этом вопросе. Чего стоит, например, статья Эфроса («Прожектор», 1927, № 14) об АХРР. Чего стоит презрительное отношение этих спецов от искусства к ахрровцам, буквальное третирование ахрровцев.

В статье «Художники перед Октябрьским юбилеем» («Прожектор», 1926, № 14/108) А. Эфрос дает такую характеристику АХРР и делает такие предсказания:

«...Я не забыл об опыте АХРР (речь идет, по-видимому, о 8-й выставке АХРР — *Е. Я.*). Но в нем было сделано все, чтобы потерпеть неудачу. Он был груб и наивен. Он ставил ставку на плохого художника, клявшегося в верности хорошим лозунгам. Оплачивалась клятва, а не уменье. Настоящие мастера не шли вовсе или шли для того, чтобы выйти (?—*Е. Я.*). Как гвозди в кишках, они пропороли АХРР внутренности. Сейчас АХРР уже прошлое...»

«Неразборчивые сети АХРР приносили, главным

образом, тину...» «Бытовой жанризм, эпигональное передвижничество, культивировавшееся АХРР, опять-таки в который раз являются предостерегающим образцом».

Все эти злопыхательские строки были написаны перед Октябрьским юбилеем, когда «знатоки искусства», подобные А. Эфросу, учтя «отрицательный опыт» АХРР и решив, что «сейчас АХРР уже прошлое», отвели АХРР ничтожное место, выдвинув на первый план такие «шедевры», как работы Штеренберга и «Махновцы» Тышлера. Кто посетил выставку СНК, поймет, в какое болото шлепнулся А. Эфрос со своими оценками и предсказаниями. Особенно это ясно станет после выставки к 10-летию Красной Армии, где ахрровцы, несмотря на ряд сырых и слабых вещей, показали, что они не только не умерли, но что они преисполнены силы и воли к подлинно революционному творчеству и совершенствуются в мастерстве, что отметила, иногда очень нехотя, вся критика, все описания этой выставки.

Молодых, ищущих художников, рабочих-художников на самом деле привлекло к АХРР то обстоятельство, что здесь они нашли поддержку в своем стремлении быть художниками революции.

Нам приходилось слышать от многих художников, не ахрровцев, такого рода рассуждения: «Можно ли заставить художника обязательно изображать революцию? — Ведь это насилие над художественным талантом». Здесь есть стремление освободиться от требований класса, требований эпохи отсидеться от революции под сенью «чистого искусства», чуждого политики. Эти художники хотят, чтобы им предоставили полную свободу выбора тем — «искусство для искусства». Они готовы заполнить еще несколько десятилетий пейзажами и пейзажиками, не имеющими никакого отношения к эпохе пролетарской диктатуры.

Вот пройдитесь сейчас по выставкам общества объединения художников-реалистов — ОХР, или общества московских художников — ОМХ, или «Бытия». Ведь этих объединений почти не коснулась революция.

На выставке «Бытия» была картина художника Розанова «Похороны героев Октября». По нашему мнению, это была единственная вещь, которая наиболее близка революции. Мы спрашивали художника, что объединяет его произведение со всей остальной выставкой. Он даже не понял вопроса сначала; он ответил, что его объединяет то, что он состоит членом этого объединения. А когда понял вопрос, то объяснил нам, что его многие художники из «Бытия» ругают за то, что он ударился вправо! Вы понимаете, что называется теперь левым искусством? Оказывается, левое искусство, по понятиям некоторых художников, это то, которое не изображает революцию. Это может быть и натюрморт, где разрисованы остатки прежней роскоши, какой-нибудь богатый чайный сервиз, янтарное ожерелье, хрустальные вазы. Это может быть и портрет какой-нибудь дамы в шелках, но «Похороны героев Октября» — фи, какое безобразие! Разве можно так ударяться вправо, так близко подходить к реализму героической эпохи.

И мы не удивимся, если после такой оценки Розанов почувствует, что он гораздо ближе к АХРР, чем к «Бытию».

Пройдитесь по выставке «Объединения художников-реалистов». Там есть мастерские вещи. Кто же станет отрицать мастерство такого портретиста, как Малютин? Кому не понравится поэзия в красках Бялыницкого-Бируля: «Вечер темные брови нахмурил», «Осенний румянец», «Кружево зимы», «Май молодых берез», «Ветреный день», «Ноктюрны», «К весне», «Зазеленело», «Цветет калужница». От одних названий веет всеми временами года и очарованием природы. Но социальное содержание эпохи и здесь едва-едва коснулось этого «Объединения художников-реалистов»

(на 11 году пролетарской диктатуры!!). Их связывают в значительной степени личные связи, а вовсе не какое-нибудь направление.

Или что общего, например, между картинами Фалька на выставке «Общества московских художников» и картинами Рождественского и Лентулова? Мы утверждаем, что ни форма, ни стиль, ни содержание этих художников не объединяют. Если уж говорить о «принципиальной беспринципности», то ее надо искать не у ахрровцев.

Если АХРР является объединением художников русской революции и в этом основное содержание задачи ахрровцев, то остальные объединения лишены сейчас какой-нибудь такой центральной идеи, которая действительно могла бы вокруг них сплотить значительные массы художников, которые хотят творить созвучно эпохе. Ведь имели же мы недавно выставки «Крыла», которые так же, как «Бытие», оторвались в виде маленькой группки художников, объединенных больше на основе личных связей.

Вопрос о содержании искусства сейчас является главным вопросом для всех объединений. Возьмите ОСТ, — Общество станковистов,—и там идет борьба двух направлений. Одни, желающие отразить живую жизнь, борются со сторонниками чисто камерного искусства, и мы не удивимся, если часть станковистов перейдет к ахрровцам. Ахрровцы могут объединить и должны объединить художников разных стилей, желающих работать рука об руку с социалистическим пролетариатом, с Советским государством, проникнутых стремлениями этого Советского государства, понимающих свою эпоху.

Вот почему по меньшей мере странно, когда слышишь от т. Курелла и другой упрек ахрровцам, что там господствует «хаос форм». Думает ли т. Курелла, что если он поставил перед собой задачу «собрать пролетарских художников, скульпторов, графиков и занимающихся прикладным искусством и вместе с ними теоретически и практически, с программами, и прежде всего с кистью, резцом и карандашом в руках «положить основу пролетарского изобразительного искусства», думает ли он, что объединит людей только одного стиля или художников, которые придерживаются одной какой-нибудь «формы искусства».

Если он так думает, то он тем самым ставит перед собой чрезвычайно узкую задачу, и нам поистине жаль тех молодых товарищей из РОСТа, которые сбиты с толку подобного рода проповедью т. А. Курелла, потому что эта позиция обрекает людей на то, что они станут таким же кружком, как «Крыло», «Бытие», ОМХ, ОХР и проч. Такой кружок не соберет вокруг себя массы художников, он не объединит вокруг себя пролетарское искусство. Это будет только временное отпочкование, которое в истории искусства не может оставить сколько-нибудь глубоких следов.

Но, прежде всего, по поводу испуга т. Курелла. «Просто пугаешься хаоса форм,— пишет он.— Это — смесь всех возможных стилей. Затем замечаешь, что все эти стили и вариации уводят нас назад, приблизительно в 80—90-е годы прошлого столетия».

«Если, — пишет т. Курелла, — исключить некоторые предметные особенности, например: красные звезды, красноармейскую форму, красные галстуки и т. п., то станет ясно, что все эти картины могли бы быть с таким же успехом написаны в конце прошлого века».

Нам кажется, что это просто безграмотность, то, что написал т. А. Курелла.

Во-первых, каким образом все стили могут уводить назад, приблизительно к 80—90 годам прошлого столетия? А затем я бы предложил проделать т. Курелла его опыт переодевания, который он проделал с некото-

рыми картинами, с целым рядом картин, где изображены рабочие, пионерские и комсомольские демонстрации.

Да, конечно, подрисовать все можно. Вместо красных знамен можно подрисовать трехцветные знамена, вместо кимовских значков — значки союза русского народа, трусики заменить кадетскими брюками, кожаные тужурки гимнастерками с юнкерскими эполетами и проч., и проч. Но разве допустима подобного рода критика? Ведь этак можно кого угодно и что угодно переодеть, да если еще в особенности подмалевать, подкрасить, как это делает т. Курелла, вкладывая одному из идущих на картине рабочих кадило в руки вместо чертежной линейки, разрисовывая кресты на книжках и проч. Если этакое переодевание совершить или героев гражданской войны одеть в форму царских генералов, с эполетами и аксельбантами, закрутить им соответственно усы, влепить кокарды, лампасы да около них поставить попов с крестами и проч., и проч., то получатся не герои гражданской войны, а герои белого лагеря.

Но разве можно всерьез пользоваться подобными приемами «критики» художественных произведений?

Чтобы хоть сколько-нибудь сделать убедительной свою критику, т. Курелла должен был прибегнуть к явно недопустимым приемам,—приписать ахрровцам картину, которая не принадлежит АХРР (Пчелина), переодеть и перекрасить фигуры на картинах, которые он критикует, выбрать картины, нетипичные для ахрровцев, худшие даже, и обойти молчанием наиболее крупные работы ахрровцев, которые были после 7-й выставки АХРР.

Ведь мы имеем сейчас уже 10-ю выставку АХРР. Обойти полным молчанием выставку картин к X годовщине Красной Армии,—вряд ли кто-нибудь признает такую критику добросовестной критикой.

«До сих пор,—говорит т. А. Курелла,—теоретическое обоснование нового реализма производится, по преимуществу, «дилетантами от марксизма». Это они создали художественное мнение об АХРР, как об искусстве эпохи». После этих строк мы вправе были ждать, что т. Курелла выступит не дилетантом от марксизма, что даст серьезный анализ искусства АХРР. Он не только его не дал, наоборот, он дал образец безобразно дилетантского, немарксистского, детского подхода к работам АХРР.

По поводу хаоса форм. Диктатура пролетариата существует одиннадцатый год. Если взять хозяйство нашей страны, в нем до сих пор еще «хаос форм». Однако основное содержание первого десятилетия пролетарской диктатуры — это создание основ социалистического хозяйства, героическая защита этих основ и выращивание первых ростков социалистического строя. Однако, наряду с социалистическими формами хозяйства, у нас существуют еще капиталистические формы (хозяйство нэпмана, кулака), кое-где сохранились наатуралистические формы хозяйства на обширном пространстве Советского государства. Ленин отмечал пять различных экономических форм нашего хозяйства, сохраняющихся в первый период после революции. Что сказали бы мы, если бы кто-нибудь испугался этого хаоса форм? У нас есть такие люди, которые пугаются этого. Одно время эти люди ударились в «левое ребячество». Им казалось, что можно гораздо ближе, лобовой атакой прийти к социализму.

Не является ли левым ребячеством в искусстве и левой фразой в искусстве разговор т. А. Курелла по поводу хаоса форм и смещения стилей в АХРР? Не заведет ли его эта боязнь хаоса форм в искусстве так далеко, как зашли, например, ультралевые? Никакой Америки т. Курелла не открывает своими двумя «но». Никто не думает отрицать, что «нужно ставить вопросы стиля и работать над их разрешением». Над этим упорно работают художники АХРР. Конечно, надо точно определить, что значит «револю-

ционное содержание» в наше время. Это надо определить прежде всего т. Курелла, потому что он явно путается в этом, он не дал нам в своей статье ничего положительного. А что значит революционное содержание в искусстве,—это показали последние выставки АХРР.

Можно, конечно, выдернуть, как это делает т. Курелла, из этих выставок несколько отдельных картин и потом торжествовать: «по делам их познаете их». Но чем больше т. Курелла будет пользоваться такими приемами критики, тем меньше будет доверия к нему и тем меньше убедительности будет в его критике.

Мы считаем абсолютно излишним после всего сказанного доказывать вздорность обвинений т. Курелла, будто идеология ахрровцев — это идеология либерально-буржуазных попутчиков, сменовеховцев, скрытых народников и проч., и проч., может быть, недостаточно название направления ахрровцев как направления героического реализма, ибо, если «героический реализм» формулирует наибольший порыв к творчеству художников АХРР, то нашим художникам приходится работать не только над отображением героических моментов нашей эпохи, художники должны дать и отображение будней нашего социалистического строительства, его быт. Поэтому большую ценность имеют такие картины, как картина Богородского «Беспризорники». Такие картины останутся памятниками тех величайших трудностей, которые мы переживали на нашем пути, они отражают язвы, которые мы должны были залечивать.

Но меньше всего в них сентиментализма, в котором упрекает т. Курелла ахрровцев. Если бы ахрровцы стремились изобразить эпоху пролетарской диктатуры с точки зрения этого сентиментализма, не было бы тех потрясающих картин нашей бедности и нищеты, которые дали ахрровцы. Мы рисовали бы только счастливые деревни, праздники урожая, пионерские и комсомольские праздники, торжественные заседания и проч., и проч.

Эти трудности нашего строительства и ряд противоречий, которые нам приходится преодолевать, еще ждут своих художников. Этих художников должна воспитать наша ассоциация.

Мы не только не против того, чтобы собрать пролетарских художников и теоретически и практически с ними проработать вопрос о создании более широкого объединения, мы этому посвятили немало усилий; вот почему мы считаем нелепым, неправильным противопоставление нашего «молодого советского искусства» АХРР.

Мы считаем вредной попытку вбивания клина между ахрровцами и молодыми художниками, попытки отколоть от АХРР часть молодых художников, под предлогом того, что они должны спасти современное искусство. Мы опасаемся, что это будет попытка нового культивирования кубизма, футуризма и других видов «левого» искусства на почве, взрыхленной революцией. Мы опасаемся, что это будет господство левой фразы и левого ребячества в искусстве, новой попыткой вопрос о форме поставить выше вопроса о содержании искусства.

Журнал «Революция и культура»,
1928, № 3.

МЫ ДОЖДЕМСЯ СВОЕЙ КРИТИКИ

(Ответ т. Курелла)

Статья т. А. Курелла «Художественная реакция под маской героического реализма» в № 2 журнала «Революция и культура» ставит своей целью ни больше, ни меньше, как уничтожение Ассоциации художников революционной России, по крайней мере, в том ее виде, как она существует в настоящее время. Она предлагает изолировать «официальную» «центральную» группу художников АХРР (ее основное ядро) как идеологически чуждую партии и социалистическому строительству. Предлагается «вступить в бой» и признать вредной деятельность объединения, насчитывающего более пятисот художников, объединяющего еще большее число учащейся молодежи, имеющего более сорока отделений в местных центрах и национальных республиках, — объединения, по образцу которого и в тесной организационной связи с которым в настоящее время ряд немецких художников строит Ассоциацию революционных художников Германии. Очевидно, что попытка подобного рода должна иметь за собой доводы исключительной важности, документальный материал совершенно неоспоримой убедительности. АХРР за шесть лет создала несколько тысяч картин, которые были выставлены на десяти все растущих и улучшающихся выставках в СССР, а ряд работ ахрровских художников (из того небольшого их числа, которые сторонники т. Курелла послали за границу) был очень высоко оценен на Западе (Венеция, Париж).

До сих пор АХРР имела противников, принадлежащих к сторонникам так называемого «формального» искусства. Мы оставляем в стороне «Леф», отрицавший станковизм во имя производственного искусства и потерпевший идеологическое поражение в борьбе с АХРР на этих путях от конструкции к станковой картине. Сторонники голого формализма в искусстве («Важно, не что сделать, важно, как сделать») по своей социальной природе принадлежали и принадлежат к вымирающей, но цепкой породе эстетов и снобов, отравленных и завороженных вкусами французских «маршанов» в искусстве.

Глубочайшими нитями своими формалисты связаны с идеалистическими устремлениями. Их установка диаметрально противоположна основным принципам марксистского искусствоведения, как бы ни пытались они это скрыть и прикрыться социальной маской.

Тем значительнее и серьезнее удручающее, почти трагическое, явление поддержки этой умирающей фаланги коммунистом А. Курелла, который предпринял поход против «реакционного искусства под маской героического реализма» во имя спасения «пролетарской молодежи» от «принципиальной беспринципиальности» АХРР.

Тов. А. Курелла не скрывает своих намерений. Он считает, что необходимо «вступить в бой» с «идеологической реакцией, имеющей место под вывеской АХРР».

Эти обвинения тем более серьезны, что т. А. Курелла исходит из утверждения, что основное ядро АХРР есть ядро «с либерально-буржуазной идеологией» и необходимо спасать от этих «попутчиков» в живописи собравшихся вокруг них «молодых ищущих художников, среди которых большое число рабочих-художников».

Тов. А. Курелла не скрывает от себя трудностей борьбы с АХРР, но поистине замечательно его объяснение этих трудностей. Оказывается, по т. Курелла, что «удар, направленный против центральной, чуждой нам

идеологической группы, обрушивается на многих молодых, честных, ищущих своих путей пролетарских художников».

Примерно схема значения АХРР в советском изоискусстве, по мнению т. Курелла, рисуется в следующем виде: собралась группа художников-попутчиков, реакционеров в искусстве с либерально-буржуазной идеологией, «сменовеховцев», бывших народников; она собрала вокруг себя какими-то неведомыми путями и молодых, и честных, и ищущих, и рабочих-художников и отравляет, губит их. Необходимо срочно спасать положение.

И т. Курелла самоотверженно, не щадя идеологических затрат, вступает в бой с АХРР во имя закладывания «основ пролетарского изобразительного искусства». Эти обвинения, брошенные крупнейшей художественной организации, представляющей собой по формам и методам своей работы художественно-общественное движение в искусстве под лозунгом «Искусство в массы», заставляет настойчиво поставить вопрос: справедливы ли эти обвинения и действительно ли так трагически обстоит дело, как это рисует т. Курелла, подпирающий в ослеплении борьбы формалистов из идеалистического лагеря с их предреволюционными тенденциями эстетов?

Если т. Курелла прав, что основное ядро АХРР — «попутчики с либерально-буржуазной идеологией», если т. Курелла прав, что «АХРР — это идеологическая реакция», то как понять его утверждение в начале статьи, что «несомненно, бесспорна заслуга АХРР в том, что ею был поставлен во всей своей остроте вопрос о сюжетности и о новом содержании современного советского искусства»?

Как сумела эта группа попутчиков проявить такую инициативу в создании картины? (Тов. Курелла признает это за АХРР). Ведь для всего этого нужно гигантское социальное чутье эпохи, а его трудно предположить у группы «попутчиков».

Тов. Курелла признается, что он не располагает документами о деятельности АХРР; тем не менее, он считает достаточным для окончательных выводов об АХРР свое суждение о нескольких ахрровских работах, выхваченных с одной из старых ахрровских выставок (еще 1924 и 1925 годов), немилосердно путая даты выставок и фамилии авторов.

Этот метод доказательств так же несостоятелен, как несостоятельно и недопустимо по двум фразам, выхваченным вне связи с общим текстом, делать окончательные и решающие выводы. Каждый критик так же, как Кювье по одной кости ископаемого, может иметь право установить по одной картине социальный портрет автора, но для этого нужна солидная и убедительная аргументация, тщательный и научно обставленный искусствоведческий анализ. Если этого нет, то критика вправе заподозрить в величайшей идеологической недобросовестности, пристрастности и поверхностной узости. Тут не поможет т. Курелла даже ссылка на евангельскую цитату — «по плодам их узнаете их».

Можно порекомендовать т. Курелла не игнорировать документов и осторожнее утверждать, что основное ядро АХРР — это «группа попутчиков с либерально-буржуазной идеологией».

Чтобы покончить с этим вопросом и к нему не возвращаться, следует указать на каталог 8-й выставки АХРР, где с большой добросовестностью собраны биографии ахрровцев из основного ядра, и тогда обнаружится неожиданная для т. Курелла картина: основное ядро АХРР (до 80%) всеми социальными корнями своими связано с трудящимися, активно участвуя как на фронтах гражданской войны, так и на культурном фронте революции.

Тов. Курелла не докажет обратного. А если фальшиво утверждение т. Курелла о социальной природе основного ядра АХРР, то как назвать этот прием искусственного вколачивания клина между основным ядром

АХРР и художественной молодежью, как не натравливанием и науськиванием художественной молодежи на АХРР? Можно категорически утверждать, что ОМАХРР (Организация молодежи АХРР) сумеет убедительно ответить на эти попытки т. Курелла и других.

Очевидно, минимальное, что можно требовать от статьи с таким устремлением — это анализ основных произведений, созданных художниками основного ядра АХРР или, по крайней мере, анализ работ, наиболее характерных для отдельных течений внутри АХРР. Ничего подобного, однако, в означенной статье мы не находим.

Правда, автор утверждает, что он делает свои выводы на основании анализа содержания «особо типичных работ АХРР» (о форме в произведениях художников АХРР у хулителей АХРР принято за правило или отзываться презрительно или умалчивать).

Таких «особо характерных» картин критик т. Курелла выбирает 4. Некоторое недоумение вызывает то, что автор берет образцы только с 7-й выставки АХРР, бывшей три года назад (!), и по образцам первых трех лет берется оценить шестилетнюю работу ассоциации. Ведь была же после этого 8-я выставка АХРР, столь отмеченная на II сессии ЦИК СССР. Наконец, сейчас открыта 10-я выставка АХРР, посвященная Красной Армии, о которой даже враждебно настроенная к АХРР критика говорит, как о выдержанном экзамене, как о самом крупном художественном явлении за 10 лет революции. Но уже не просто недоумение, а негодование должен вызвать тот факт, что одна из таких «особо типичных» картин принадлежит художнику, вовсе не входящему и никогда не входившему в АХРР и не выставлявшему в АХРР, мало того, пытавшемуся вступить в АХРР и не принятому именно в силу тех соображений, которые высказаны по поводу картины Пчелина т. Курелла и которые занимают добрую четверть его статьи, причем этот факт был освещен в печати. Воля ваша — это все, что угодно, но только не добросовестная критика. Но, очевидно, 7-ю выставку т. Курелла анализирует основательно и хорошо знает; он сам пишет, что ознакомился с ней «тщательно» и что остальные три образца, действительно, «особо типичны», если не для всей АХРР, то для этой выставки. Тов. Курелла говорит о трех картинах: «Рабфаковцах» Прохорова, «Идущих на смену» Перельмана и «Рабкоре», которого он приписывает «также Прохорову». Не говоря о том, что «Рабкор» не работа Прохорова (а того же Перельмана, всегда очень скромно выступающего на выставках АХРР одной-двумя небольшими работами), следует указать, что «Идущие на смену» совсем не были на 7-й выставке, а относятся к еще более раннему, зачаточному периоду АХРР — к 1924 году, причем последняя работа Перельмана — «Идущие на смену» была приобретена МГСПО в Дом союзов. «Рабфаковцы» Прохорова появились на 8-й выставке АХРР. Быть может, тем не менее, на 7-й выставке АХРР — единственной, по которой критик берется судить и осудить на смерть АХРР, — не было других заметных работ или характерных произведений? Мы все, однако, помним, что на этой выставке был ряд «гвоздей» выставки. Была выставлена «Комячейка» Чепцов с ее исключительно характерным и подлинным по чувству типажом (вспомним о ней стихи Демьяна Бедного). На той же выставке был патетичный по трагическому ритму композиции «Террорист» Никонова, исключительной живописной силы натюрморты И. И. Машкова, огромное, сильное полотно с «Партизанами» Карпова и, наконец, заслуженно нашумевшие «Беспризорные» Богородского, почему этих картин т. Курелла не касается ни словом? Это не называется добросовестным такое отношение к работе ассоциации.

Но, быть может, если критика и ведется негодными средствами, она, тем не менее, имеет то или иное теоретическое обоснование. Анализ «особо

характерных» работ АХРР оказался очевидной передержкой, не коснувшись остальных работ основного ядра АХРР (Прохоров, принадлежащий к одной из провинциальных ячеек АХРР, принимал участие на двух выставках АХРР, а предлагаемая автором над его картиной операция переодевания — что угодно, только не анализ картины). Каковы же идеологические упреки автора АХРР?

Смелость очень хорошее качество.

С большой смелостью и категоричностью т. Курелла утверждает, например, что пионеры и вожатый в картине Перельмана «Идущие на смену» изображают явно буржуазных детей. Для сведения т. Курелла можно сообщить, что пионерка, пионер и вожатый в картине Перельмана «Идущие на смену» написаны с детей рабочих Первой образцовой типографии, где в 1924 году функционировал пионерский отряд. Здесь можно говорить только о неудачном разрешении художником своей художественно-живописной задачи. Так же неубедителен анализ «Рабфаковцев» Прохорова и «Рабкора» Перельмана, пусть даже в этих вещах художниками не дан социальный тип рабфаковца и рабкора (для современного советского изоискусства это одна из труднейших задач, которую еще надлежит разрешить советскому изоискусству).

Тов. А. Курелла в начале статьи, вопреки себе и своим выводам, признает «великое значение» и «важность» ахрровских картин, «фиксирующих эпизоды из героической борьбы рабочих и крестьян». Более того, он полагает, что они «организуют и формируют идеологию массы». К ним, полагает т. Курелла, «можно и не подходить со строгой, художественной, с точки зрения формы, меркой». Он здесь только ставит два «но»: 1-е — партия и советская общественность не должны считать всего остального «плохим», а «АХРР это не касается» (а почему не касается, что за комчванство, позвольте спросить?). 2-е «но» касается революционного содержания. По мнению т. Курелла, художники АХРР только «отображают» революционные события. «Этого мало» — «художник должен сознательно способствовать процессу создания идеологии масс». По-видимому, это значит, что, если художники АХРР изображают борьбу, то эмоции зрителя не получают определенного направления и не вызывают революционного сопереживания. А если это не так? Ведь недавно т. Феликс Кон весь загорелся восторгом к АХРР, убедившись лично, как заражаются революционным волнением рабочие — посетители ахрровских выставок.

Тов. Курелла упрекает АХРР в отсутствии искания стиля и формы, в неуважении к тем, кто их ищет. Это несправедливо: АХРР не только сама упорно ищет и работает над формой, но и ценит эти искания в других: например, ряд бывших работников ОСТ (правда, не мистически бредовые видения Тышлера и ему подобных) близко подошел к АХРР. Формальные достижения АХРР на 8-й, 9-й и 10-й выставках АХРР сейчас не отрицаются и враждебно к АХРР настроенной критикой; но, быть может, интереснее будет здесь сообщить, что три художника Запада, имевшие возможность близко и всесторонне ознакомиться с искусством СССР, по своей инициативе отметили искренность, подлинность и формально-художественную ценность работ, вызванных ахрровским потоком, хотя эти вещи и не отвечают художественному критерию парижских «маршанов». Один из них, — а он близок к немецкому экспрессионизму, — нашел АХРР единственно коммунистическим художественным течением в СССР, а натюрморты Штеренберга причислил к тому, что в Германии его товарищи считают контрреволюцией на фронте искусства. Другой, когда ему рассказывали на 8-й выставке о том, что у АХРР отрицают наличие художественной формы, только качал головой: «Что за предвзятое мнение! У вас ряд мастеров,

которые имели бы имя на Западе» (Отзывы об АХРР тт. Гран-Жуана, Диего Ривера, Тихауера, Анри Барбюса).

Но, быть может, АХРР оказывает угнетающее влияние на многообразие формальных исканий других объединений?

Ассоциация с самого начала (а чем дальше, тем больше) включала в себя и в идеологическую линию своей работы все большее число художественных направлений.

В этом отношении мы имеем факты, которых никто не сможет отрицать. Шесть лет тому назад художники вне АХРР делали в своем большинстве беспредметные вещи или, «отмалчиваясь от революции», уходили в пейзаж и натюрморт. И лишь мало-помалу, переходя от отрицания изобразительной станковой картины к ее признанию, от отрицания тематической сюжетной картины к попыткам ее осуществления, все почти группы пришли сейчас к тем лозунгам, которые проводила и за которые боролась и борется АХРР. Отрицать здесь влияние АХРР трудно. Не выступал ли всего год назад в Агитпропе ЦК один из видных художников «4-х искусств» с утверждением о том, что тематическую картину выполнить сейчас «нехалтурно» невозможно, и не выставил ли он теперь на 10-й выставке АХРР именно тематическую картину?

Теперь несколько слов об аргументации т. Курелла по поводу нового зрителя, посещающего ахрровские выставки в исключительном количестве. Огромнейшего культурного значения факт — втягивание АХРР в сферу изоискусства миллионного нового зрителя, — а это должно определить дальнейшие судьбы советского искусства, — т. Курелла объясняет ни больше, ни меньше, как «отсталостью рабочего и крестьянина». Тов. Курелла не желает задуматься над вопросом о причинах краха так называемого «левого искусства», говорившего массам непонятным языком абстракции и символа. Тов. Курелла игнорирует тезис Ленина о том, что «искусство должно быть понятно массам и любимо ими». Для т. Курелла более убедителен тот факт, что «десятки тысяч рабочих ставят еще бумажные цветы на комоды и считают пьянство мужским достоинством».

Поэтому все те, кто утверждают практику массового вовлечения в искусство и художественного воспитания масс, все они для т. Курелла только «господа хвостисты».

Это ли не образчик критического недомыслия, ибо как бы ни расценивать низко ахрровские работы — явно недобросовестно ставить знак равенства между ними и «бумажными цветами на комоде».

Анализ формальной установки АХРР у т. Курелла представляет собою образчик величайшего поверхностного и сумбурного сваливания в кучу всех сложнейших вопросов современного изоискусства.

Диалектический лозунг «назад к передвижникам», выдвинутый т. Луначарским к моменту краха беспредметничества и являвшийся началом ориентировки в сложном процессе развития советского искусства, для т. Курелла — только лозунг художественно-идеологической реакции.

Если АХРР утверждала, что «содержание организует форму», то АХРР нигде не выдвигалось тезиса приоритета содержания над формой. В декларации АХРР, циркулярном письме — «Очередные задачи АХРР», в статьях, диспутах, лекциях, докладах ахрровцы отстаивали взаимную обусловленность формы и содержания в искусстве. АХРР восстала не только против убийц станковой картины лефов, АХРР восстала против уродливой гипертрофии голого формализма в искусстве, против крайностей постсезаннизма в русском искусстве; считая, что необходимо серьезное и тщательное изучение и усвоение лучших образцов французского искусства, АХРР разоблачала попутно мелкобуржуазную предреволюционную упадочную сущность многих последних явлений французского искусства. Игнорировать и

не понимать этого в АХРР — это значит ничего не увидеть, ничего не понять в глубоком процессе ломки в современном изоискусстве.

Для т. Курелла все поиски АХРР только «стили и вариации, уводящие к восьмидесятым-девяностым годам прошлого столетия».

Тов. Курелла и не задумывается над тем, что современные советские художники, художники АХРР рвутся от фрагмента, от натюрморта, от безыдейной живописи к поискам нового живописного чувства, к социальной психологической характерности, рвутся к самостоятельным путям развития советской художественной школы.

Тов. Курелла не задумывается над тем фактом, что в круг живописного опыта современного художника начинает проникать потребность дальнейшего движения изоискусства не только от линии французского импрессионизма, но и учет и самостоятельная творческая переработка опыта величайших живописных школ и традиций итальянского и фламандского Ренессансов.

АХРР не склонна закрывать глаза на свои недостатки. Разумеется, на выставках АХРР есть и формально и по содержанию слабые вещи, есть работы формально устарелые, есть и идеологически невыдержанные работы. В такой огромной работе они не могут не быть. Но нельзя за деревьями не видеть леса и вместе с водой выплескивать из ванны ребенка. Пора бы также отказаться от критерия критиков-профессионалов и обратиться хотя бы к анкетному материалу Третьяковской галереи, который дает ясное понятие о том, какого рода картины организуют сознание советского массового зрителя.

Статья т. Курелла даже не критика — это один из моментов травли. Она затрудняет ахрровцам работу; но мы знаем, что среди единомышленников АХРР достаточно революционного энтузиазма, для того чтобы работать дальше и идти вперед.

Вместо строгой, пускай даже суровой критики всего опыта ахрровских десяти выставок, ахрровских совершенно новых методов и форм массовой агитации и пропаганды искусства, что, безусловно, необходимо, вместо всего этого у т. Курелла наугад и наспех вырванные клочки из ахрровской практики и идеологии, без широкого охвата всей суммы ахрровского опыта. У АХРР в ее трудном историческом пути служения делу культурной революции, делу строительства социализма в СССР было много срывов, ошибок и искажений. На этом пути — от документализации, от сюжета и иллюстративности к содержанию, к новой тематике, к социальной картине, к нащупыванию стиля героического реализма через этапы бытовизма и натурализма — у АХРР много неоспоримых достижений, явственный и неуклонный рост. У т. Курелла вместо здоровой критики — слепое и нудное злопыхательство. Вместо аргументов и доводов — ярлычки, отрицательные, почти ругательные эпитеты.

Но если нападающая часть статьи т. Курелла несостоятельна, потому что она беспредметна (мы полагаем, что созидательную ахрровскую работу нужно судить по достижениям АХРР, по лучшим работам), то еще более зияющей является другая сторона статьи.

Что противополагает АХРР критик, призывающий к разгрому самого значительного, и даже, с его точки зрения, самого большого участка художественного фронта СССР? Где видит он большее воплощение большего революционного содержания? Пусть т. Курелла ответит на эти вопросы четко и исчерпывающе!

Статья остается левой фразой, не лишенной апломба, но практически вредной.

Психология автора нам становится несколько более доступной в свете тех соображений, которые так четко были высказаны в № 1 журнала

«Революция и культура». Тов. Курелла возмущается «мещанской» добродетельностью «Рабфаковцев» Прохорова: идут, дескать, учиться, да еще с книжками и лекалами. Автор не видит в них «взрыва революции». Статья т. Курелла, вместо помощи делу теоретического обоснования марксистского искусствоведения, наносит объективно величайший вред культурному делу развития изоискусства в СССР. В этом факте чрезвычайно путанного и претенциозно-искусствоведческого выступления т. Курелла — крайний предел идейного разброда нашей искусствоведческой художественной критики, без оздоровления которой будет труден процесс развития советской художественной школы.

В антиахрровской кампании, которая сейчас развертывается, мы слышали, а порою слышим и теперь, наряду с нападениями на АХРР, что «станковая» картина — изобретение буржуазии и потому теперь едва терпима (диспут в Комакадемии, доклады тт. Федорова-Давыдова, Михайлова). Этим словам ахрровцы не должны поддаваться. Винтовка и пулемет — также изобретение буржуазии, но в условиях борьбы классов они нужны, пролетариат их не бросает. В эти дни 10-й выставки АХРР, выставки союза винтовки и кисти, ахрровцы также не бросят станковой реалистической тематической картины и будут стараться строить ее еще крепче, стараясь глубже проникнуться содержанием эпохи, клеймя презрением травлю их полезной массам работы.

Статья т. Курелла не является образчиком критики, которой ахрровцы ждали. Мы дождемся своей критики!

ЧЛЕНЫ АХРР:

1. П. Радимов, 2. Бабичев, 3. Терпсихоров, 4. Котов, 5. Костяницын, 6. Топорков, 7. Покаржевский, 8. Луппов, 9. Пшеничников, 10. Дегтярев, 11. Карев, 12. А. Герасимов, 13. Ф. Богородский, 14. Кацман, 15. П. Киселис, 16. Хвостенко, 17. Белянин, 18. Ф. Модоров, 19. И. Модоров, 20. Н. Попов, 21. Г. Козлов, 22. Струнников, 23. П. Котов, 24. Бри-Бейн, 25. Христофоров, 26. Ряжский, 27. Христенко, 28. Антонов, 29. Аржеников, 30. Дейкин, 31. Комаров, 32. Чашников, 33. Сергеев, 34. Крайнев, 35. Корыгин, 36. Е. Львов, 37. Максимов, 38. Страж, 39. Владимирский, 40. Тараканов, 41. Лехт, 42. Шильников, 43. Сыченко, 44. Башилов, 45. С. Кольцов, 46. Шестопалов, 47. Филиппов, 48. Карпов, 49. Моравов, 50. Андерсон, 51. Пожильцов, 52. Никонов, 53. Г. Федоров, 54. Иогансон, 55. Берингов, 56. Г. Савицкий, 57. Вольтер, 58. И. Смирнов, 59. Илья Машков, 60. Вейдеман, 61. Тихомиров, 62. Рянгина, 63. Б. Яковлев; отсутствовали и просят присоединить их подписи: 64. Перельман, 65. Журавлев; отсутствует и просит присоединить его подпись: 66. Скаля.

*Журнал «Революция и культура»,
1928, №№ 3—4.*

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ ГАЗЕТНЫХ И ЖУРНАЛЬНЫХ СТАТЕЙ

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

С. Г. Итоги выставки передвижников. «Известия», 4 апреля 1922 г.

Я. Тугендхольд. 48 передвижная выставка. — «Известия», 15 апреля 1923 г.

А. Сидоров. Художественная выставка. 48 передвижная. — «Правда» 24 апреля 1923 г.

Н. Щекотов. О старых и новых «передвижниках». — «Красная нива», 1923, № 17.

СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

А. Сидоров. Художественные выставки. Союз русских художников. — «Правда», 13 января 1923 г.

С. Городецкий. Выставка Союза русских художников. — «Известия». 15 января 1922 г.

МИР ИСКУССТВА
[Литература и искусство]

Выставки группы «Мир искусства» в Петрограде. — «Правда», 5 апреля 1922 г.

НОЖ

Я. Тугендхольд. По поводу выставки «НОЖ» — «Известия», 26 ноября 1922 г.

П. Щукарь. Еще раз о выставке НОЖ.— «Правда», 8 декабря 1922 г.

БЫТИЕ

А. Сидоров. Вторая выставка «Бытия». — «Правда», 16 января 1923 г.

А. Сидоров. По художественным выставкам.
— «Прожектор», 1923, № 2.

П. Краснов. «Бытие» и... сознание... (Третья выставка «Бытия»). — «30 дней», 1925, № 3.

Я. Тугендхольд. Выставка «Бытия». — «Известия», 20 февраля 1926 г.

Игн. Хвойник. К выставке картин «Бытие». — «Искусство трудящимся», 1926, № 9.

Ф. Рогинская. «Бытие или умирание?» (Пятая выставка «Бытие»). — «Правда», 5 марта 1927 г.

В. Лобанов. Современный пейзаж. Шестая выставка общества «Бытие». — «Вечерняя Москва», 8 февраля 1928 г.

Ф. Рогинская. Шестая выставка «Бытие». — «Правда», 10 февраля 1928 г.

Ф. Рогинская. «Бытие». (Шестая выставка картин). — «Известия», 22 февраля 1928 г.

Л. Варшавский. Шестая выставка «Бытие». — «Читатель и писатель», 1928, № 4—5.

В. Беляев. Шестая выставка общества художников «Бытия». — «Жизнь искусства», 1928, № 11.

Ф. Рогинская. VII выставка «Бытие». — «Известия», 24 апреля 1929 г.

АХРР

Е. Кацман. Художник и рабочие массы. — «Труд», 26 марта 1922 г.

Н. С. Художественная выставка в пользу голодающих. — «Известия», 12 мая 1922 г.

А. Ш. На выставке реалистической живописи. — «Вечерние известия». Еженедельная газета. 15 мая 1922 г.

А. Нюренберг. Выставка картин реалистического направления — «Правда», 18 мая 1922 г.

С. Выставка «Жизнь и быт Красной Армии». — «Известия», 24 июня 1922 г.

В. Перельман. Героический реализм (Выставка Ассоциации художников революционной России. Из жизни и быта Красной Армии). — «Труд», 28 июня 1922 г.

Зодчий. На новых путях (К выставке «Жизнь и быт рабочих»). — «Известия», 1 октября 1922 г.

Баратов. Искусство революции. — «Беднота», 1 октября 1922 г.
Партхудожник. В АХРР. — «Известия», 26 октября 1922 г.
«В Ассоциации художников революционной России». — «Правда», 1 ноября 1922 г.
А. Григорьев. Н. А. Касаткин (К присуждению Н. А. Касаткину звания Народного художника). — «Красная нива», 1923, № 9.
Е. Долин. Уголок Ленина. — «Правда», 30 августа 1923 г.
С. «Революция, быт и труд». — «Петроградская правда», 8 января 1924 г.
Вс. Воинов. Ассоциация художников революционной России. — «Ленинград», 1924, № 3 (19).
А. Сидоров. Художественные выставки последнего времени. — «Правда», 7 февраля 1924 г.
Я. Тугендхольд. Выставка Ассоциации художников революционной России. — «Известия», 10 февраля 1924 г.
«Обращение ко всем художникам СССР». — «Известия», 3 января 1925 г.
В. Лобанов. В поисках нового стиля (VII выставка АХРР). — «Вечерняя Москва», 9 февраля 1925 г.
А. Элер. Красная Армия на выставке АХРР'а. — «Красная звезда», 13 февраля 1925 г.
Ф. Рогинская. Революция, быт и труд. — «Правда», 15 февраля 1925 г.
А. Сидоров. Седьмая выставка картин АХРР. — «Правда», 21 февраля 1925 г.
С. Антонов. Рабкоры о VII выставке АХРР. — «Рабочий зритель», 1925, № 9.
Я. Тугендхольд. По выставкам (О VII выставке АХРР). — «Известия», 3 марта 1925 г.
Д. Бедный. Ахраровцы. — «Правда», 6 марта 1925 г.
«На выставке АХРР». — «Правда», 18 марта 1925 г.
С. Городецкий. АХРР и его портретисты. — «Искусство трудящимся», 1925, № 38.
«АХРР. Всем художникам СССР. К VIII выставке АХРР».— «Известия», 30 января 1926 г.
«VIII выставка АХРР». (Беседа с председателем АХРР А. Григорьевым). — «Вечерняя Москва», 19 февраля 1926 г.
Д. Я. Выставка «Жизнь и быт народов СССР» (Беседа Д. Я. с А. Григорьевым). — «Известия», 16 апреля 1926 г.
Д. Аранович. Выставка АХРР. — «Вечерняя Москва», 28 апреля 1926 г.
Н. Щекотов. Восьмая выставка.—«Известия», 1 мая 1926 г.
В. Перельман. Искусство в массы. — «Рабочая газета», 1 мая 1926 г.
«Открытие выставки АХРР». — «Правда», 5 мая 1926 г.
Ф. Рогинская. Восьмая выставка АХРР («Жизнь и быт народов СССР»). — «Правда», 8 мая 1926 г.
Я. Тугендхольд. К выставке АХРР. — «Известия», 9 мая 1926 г.
А. Е. Зеркало Союза. На выставке АХРР. — «Беднота», 18 мая 1926 г.
А. Скворцов. «Жизнь и быт народов СССР» (Восьмая выставка АХРР). —«Красная звезда», 5 июня 1926 г.
А. Л. Бессильные поджигатели. — «Бакинский рабочий», 10 июня 1926 г.
Г. Стручков. Выставка АХРР. 1926 г.
«Ахрровцы у И. Е. Репина. Письмо ахрровцев И. Е. Репину». — «Вечерняя Москва», 6 июля 1926 г.
В. Гросс. Заказы Реввоенсовета. — «Красная газета». Вечерний выпуск, 23 февраля 1928 г.
П. Коган. Они нужны и будут нужны (На закрытии выставки АХРР). — «Вечерняя Москва», 18 августа 1926 г.
А. Скворцов. Новая страница. О восьмой выставке АХРР. — «Октябрь», 1926, кн. VI.
«Нелады в Ассоциации художников революционной России». — «Вечерняя Москва», 6 апреля 1927 г.
Н. Енчелик. Выставка АХРР к десятилетию Красной Армии. — «Красная звезда», 23 февраля 1928 г.
Ф. Рогинская. Художники к десятилетию Красной Армии (десятая выставка АХРР). — «Известия», 25 февраля 1928 г.
Я. Тугендхольд. Красная Армия и искусство. — «Правда», 26 февраля 1928 г.
В. Перлин. Красная Армия в художественных полотнах (на десятой выставке АХРР). — «Красная звезда», 9 марта 1928 г.
А. Александров. От плаката к картине. Что показала десятая выставка АХРР. — «Вечерняя Москва», 21 марта 1928 г.
И. Гурвич. Красная Армия за десять лет (десятая выставка АХРР). — «Жизнь искусства», 1928, № 14.
Я. Тугендхольд. Десять лет Красной Армии (к открытию выставки АХРР). — «Читатель и писатель», 1928, № 9.
«Итоги I Всесоюзного съезда АХРР». — «Правда», 24 мая 1928 г.
В. Перельман. Пути АХРР. — «Искусство в массы», 1929, № 1—2
Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. — «Новый мир», 1929, № 8—9.
В. Перельман. От I Всесоюзного съезда до одиннадцатой выставки. —«Искусство в массы», 1929, № 3—4.
А. АХРР на перевале. Третий пленум Ассоциации. — «Вечерняя Москва», 13 декабря 1929 г.

Е. Кацман. К вопросу об ахровской самокритике. — «Искусство в массы», 1929, № 3—4.

«Фракция ВКП(б) АХР. Новый этап в развитии АХР». — «Искусство в массы», 1929, № 7—8.

«Письмо группы бывших ахровцев и ответ руководства АХР.» — «Вечерняя Москва», 9 апреля 1930 г.

«Итоги пленума». — «Искусство в массы», 1930, № 1.

Группа художников. Заявление IV пленуму Центрального Совета АХР. — «За пролетарское искусство», 1931, № 5.

Первая творческая бригада ОМХ. Заявление IV пленуму Центрального Совета АХР.— «За пролетарское искусство», 1931, № 5.

Резолюция пленума партийно-комсомольского коллектива ИНПИ по вопросу консолидации пролетарских сил на изофронте. — «За пролетарское искусство». 1931, № 6.

ОМАХРР

Ф. Рогинская. Первая выставка ОМАХРР. — «Известия», 21 марта 1928 г.

ОСТ

Ф. Рогинская. Выставка «Общества станковистов» (ОСТ). — «Правда», 12 мая 1925 г.

В. Лобанов. Вторая выставка ОСТ. — «Вечерняя Москва», 6 мая 1926 г.

Я. Тугендхольд. ОСТ. – «Известия», 16 мая 1926 г.

Игн. Хвойник. Выставка, ОСТ'а. «Наша газета», 18 мая 1926 г.

Ф. Рогинская. Вторая выставка ОСТ. — «Правда», 25 мая 1926 г.

Игн. Хвойник. Вторая выставка ОСТ. — «Советское искусство», 1926, № 6.

Ф. Рогинская. Третья выставка ОСТ. — «Правда», 13 апреля 1927 г.

Сторонний наблюдатель. По выставкам (О выставке ОСТ). — «Жизнь искусства», 1927, № 16.

Ф. Рогинская. Четвертая выставка ОСТ. — «Известия», 6 мая 1928 г.

Я. Тугендхольд. Четвертая выставка ОСТ. — «Правда», 16 мая 1928 г.

Л. Варшавский. На выставке ОСТ. — «Читатель и писатель», 1928, № 19.

А. Эфрос. На выставке ОСТ'а. — «Прожектор», 1928, № 20.

А. Острецов. Куда идет ОСТ. — «На литературном посту», 1929, № 4—5.

Ф. Рогинская. Лицо ОСТ. — «Искусство в массы», 1930, № 6.

КРУГ

С. Исаков. Вторая выставка общества «Круг». — «Жизнь искусства», 1928, № 23

А. Альф. Молодая смена. Выставка ленинградского общества «Круг». — «Читатель и писатель», 1928, № 25.

МАКОВЕЦ

Я. Тугендхольд. По выставкам. Маковец. — «Известия», 17 февраля 1924 г.

А. Р. Выставка рисунков «Маковец». — «Искусство трудящимся», 1925, № 21.

Я. Тепин. Выставка картин «Маковец». — «Известия», 9 января 1926 г.

Д. Аранович. «Маковец». Обзор выставки картин. — «Советское искусство», 1926, № 1.

Б. Терновец. Выставка картин «Маковец». — «Искусство трудящимся», 1926, № 2.

ЦЕХ ЖИВОПИСЦЕВ

Л. Варшавский. Четвертая выставка «Цех живописцев». — «Читатель и писатель», 1928, № 10.

ОМХ

В. Лобанов. Показательная выставка (Первая выставка «Общества московских художников»). — «Вечерняя Москва», 24 февраля 1928 г.

Ф. Рогинская. Выставка ОМХ. — «Известия», 28 февраля 1928 г.

Н. Щекотов. Выставка ОМХ. — «Искусство в массы», 1929, № 3—4.

ЧЕТЫРЕ ИСКУССТВА

Ф. Рогинская. «Четыре искусства» (Выставка в Историческом музее). — «Правда», 6 ноября 1926 г.

Я. Тугендхольд. Выставка «Четыре искусства». — «Известия», 21 ноября 1926 г.

Игн. Хвойник. «Четыре искусства» и их выставка. — «Советское искусство», 1926, № 10.

Вл. Денисов. Выставка общества «Четыре искусства». — «Жизнь искусства», 1928, № 13.

ЖАР-ЦВЕТ

Ф. Рогинская. «Жар-цвет». Четвертая выставка картин. — «Известия», 13 апреля 1928 г.

Я. Тугендхольд. На выставке «Жар-цвет». — «Правда», 19 апреля 1928 г.

Л. Варшавский. На выставке «Жар-цвет». — «Читатель и писатель», 1928, № 16.

ОБЩЕСТВО им. А. И. КУИНДЖИ

Вс. Воинов. Выставка картин общества имени Куинджи. — «Красная панорама», 1926, № 16.

Вл. Денисов. Выставка общества им. Куинджи. — «Жизнь искусства», 1929. № 14.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ им. И. Е. РЕПИНА

Ф. Рогинская. Общество художников им. Репина. (1-я выставка картин).— «Правда», 28 апреля 1927 г.

Ф. Рогинская. Выставка общества им. Репина — «Известия», 23 мая 1928 г.

ОБЩЕСТВО ХУДОЖНИКОВ-РЕАЛИСТОВ

Ф. Рогинская. Общество художников-реалистов (Вторая выставка). — «Известия», 9 марта 1928 г.

ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН

А. Сидоров. Выставка картин в помещении Вхутемаса. — «Правда», 15 мая 1923 г.

Я. Тугендхольд. Выставка Вхутемаса. — «Известия», 27 июня 1924 г.

А. Луначарский. Выставка Вхутеина. — «Известия», 27 мая 1928 г.

«Правление Вхутеина. Письмо в редакцию журнала «Искусство в массы» — «Искусство в массы», 1929, №№ 5—6.

Ф. Рогинская. Вхутеин на пути к реконструкции. — «Известия», 17 апреля 1929 г.

РОСТ

Ф. Рогинская. Первая выставка РОСТ. — «Известия», 24 марта 1928 г.

ОБЗОРНЫЕ СТАТЬИ ПО ВЫСТАВКАМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Н. Крупская. Главполитпросвет и искусство. — «Правда», 13 февраля 1921 г.

Б. Копцов. Две выставки. — «Рабочая Москва», 13 июня 1923 г.

А. Сидоров. Новые художественные выставки. — «Правда», 1 апреля 1924 г.

Я. Тугендхольд. Дискуссионная выставка. — «Известия», 31 мая 1924 г.

Я. Тугендхольд. Итоги выставочного сезона. — «Известия», 25 июля 1924 г.

А. Федоров-Давыдов. Художественная жизнь Москвы. — «Печать и революция», 1924, кн. III, IV.

А. Федоров-Давыдов. Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа. — «Красная новь», 1924, № 6.

Ф. Рогинская. «15 лет левых течений» (выставка в Музее живописной культуры). — «Правда», 26 сентября 1925 г.

Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Известия», 8 мая 1925 г.

А. Луначарский. Первая передвижная выставка Наркомпроса. — «Известия», 30 июля 1925 г.

В. Л. На путях к реалистическому искусству. — «Вечерняя Москва», 3 сентября 1925 г.

Вл. Денисов. Группировки в искусстве. — «Жизнь искусства», 1925, №№ 2, 4.

П. Краснов. По выставкам.— «30 дней», 1925, № 5.

Ф. Рогинская. Сдвиги и достижения в области изобразительного искусства. — «Новый мир», 1925, № 12.

Д. Аранович. Современные художественные группировки. — «Красная новь», 1925, № 6.

А. Сидоров. Современные выставки. — «Искусство трудящимся», 1925, № 23.

А. Сидоров. После выставок: с Запада на «ОСТ».— «Искусство трудящимся», 1925, № 28.

А. Федоров-Давыдов. Художественная жизнь Москвы. — «Печать и революция», 1925, кн. III.

А. Федоров-Давыдов. По выставкам. — «Печать и революция», 1925, кн. V, VI.

Ф. Рогинская. По выставкам картин. — «Правда», 6 января 1926 г.

Я. Тугендхольд. Изобразительное искусство в 1925 году. — «Известия», 12 января 1926 г.

Ф. Рогинская. Выставка современной скульптуры.—«Правда», 3 апреля 1926 г.

А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 23 мая 1926 г.

Я. Тугендхольд. Наша скульптура. — «Новый мир», 1926, № 5.

Игн. Хвойник. ОРС. Выставка скульптуры. — «Советское искусство», 1926, № 5.

Я. Тугендхольд. Вопросы искусства. — «Народный учитель», 1926, № 4.

А. Сизых. По выставкам. — «Народный учитель», 1926, № 8.

Игн. Хвойник. Две выставки — «30 дней». 1926, № 6.

Я. Тугендхольд. Дела художественные. — «Новый мир», 1926, № 4.

Я. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ).—«Новый мир», 1926, № 6.

Ф. Рогинская. Обзор живописного сезона. — «Красная новь», 1926, № 7.

Д. Аранович. Современные художественные группировки. — «Красная новь», 1926, № 10.

А. Федоров-Давыдов. Художественная жизнь Москвы (Обзор художественных выставок сезона 1925—1926 гг.) — «Печать и революция». 1926. № 3, 4, 5.
Игн. Хвойник. Изобразительное искусство в 1926 году. — «Советское искусство», 1927, № 4.
«Как объединить художников». — «Вечерняя Москва», 23 марта 1927 г.
Ф. Рогинская. Скульптура за год (Вторая выставка ОРС). — «Правда, 21 апреля 1927 г.
Ф. Рогинская. Выставка стенной живописи. — «Правда», 22 мая 1927 г.
Н. Щекотов. Пути реалистического искусства. — «Вечерняя Москва», 25 мая 1927 г.
В. Лобанов. На перевале. Итоги художественного сезона. — «Вечерняя Москва», 21 июля 1927 г.
П. Коган. Выставка «Искусство народов СССР». — «Вечерняя Москва», 26 сентября 1927 г.
П. Коган. Искусство народов СССР. К выставке в дни Октябрьских торжеств. — «Советское искусство», 1927, № 5.
Игн. Хвойник. Выставка искусства народов СССР. — «Советское искусство», 1927, № 7.
А. Бакушинский. Современная русская скульптура. — «Искусство», 1927, №№ 2—3.
Д. Аранович. На путях к современной скульптуре. — «Красная новь», 1927, № 7.
Игн. Хвойник. Три выставки. — «Советское искусство», 1927, № 2.
Игн. Хвойник. Изобразительное искусство в 1926—1927 гг. (Обзор выставочного сезона). — «Советское искусство», 1927, № 4.
Игн. Хвойник. Изобразительное искусство, итоги и перспективы. — «Советское искусство», 1927, № 5.
Д. Аранович. Десять лет искусства. — «Красная новь», 1927, № 11.
А. Федоров-Давыдов. Художественная жизнь Москвы (выставки СССР на 1926—1927 гг.).—«Печать и революция», 1927, кн. I, III, IV.
Я. Тугендхольд. Живопись (СССР за 1917—1927 гг.). — «Печать и революция», 1927, № 7.
В. Лобанов. Пути живописи. — «Вечерняя Москва», 11 января 1928 г.
Ф. Рогинская. Изобразительное искусство к десятилетию Октября. — «Правда», 14 января 1928 г.
А. Луначарский. Нужна ли федерация ИЗО художников? — «Вечерняя Москва», 25 января 1928 г.
В. Перельман. Советское изобразительное искусство к десятилетию Октября. — «Известия», 11 февраля 1928 г.
Ф. Рогинская. Пути современной скульптуры (К десятой выставке АХРР). — «Известия», 3 марта 1928 г.
Л. Варшавский. Молодые побеги. На выставке РОСТ и ОМАХРР. — «Читатель и писатель», 1928, № 13.
Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Правда», 25 марта 1928 г.
Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Правда», 29 мая 1928 г.
Я. Тугендхольд. Скульптура к десятилетию Октября. — «Красная нива», 1928, № 5.
Я. Тугендхольд. Сезон выставок. — «Революция и культура», 1928, №№ 3—4.
Ф. Рогинская. Современная живопись. — «Народный учитель». 1928, № 5. 6.
А. Михайлов. На фронте современного искусства (По художественным выставкам). — «На литературном посту», 1928, №№ 13—14.
Ф. Рогинская. Изобразительное искусство к десятилетию Октября. — «Новый мир», 1928, № 3.
Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. — «Новый мир», 1928, №№ 4, 6, 7.
Ф. Рогинская. Вопросы современного искусства. — «Известия», 19 октября 1928 г.
Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. Выставки. — «Новый мир», 1929, кн. VIII—IX.
Ф. Рогинская. Группировки в современной живописи. — «Красная нива». 1929, № 30.
Н. Масленников. За федерацию советских художников. — «Вечерняя Москва», 28 ноября 1929 г.
«Проект платформы по консолидации пролетарских сил на изофронте, выпущенный фракцией ВКП(б) АХР, ОМАХР и ОХС». — «За пролетарское искусство», 1931, № 3—4.
Т. Гапоненко. В боях за перестройку. — «За пролетарское искусство», 1931, № 6.

ДИСКУССИОННЫЕ И ПРОБЛЕМНЫЕ СТАТЬИ

С. Исаков. «Предметники» и «беспредметники». — «Петроградская правда», 15 января 1924 г.
С. Исаков. «А. Х. Р. Р.» — «Жизнь искусства», 1924, № 3.
Н. Пунин. Воскресшие мертвецы. — «Жизнь искусства», 1924, № 4.
С. Исаков. Опять об АХРР'е — «Жизнь искусства», 1924, № 27.
Н. Тарабукин. АХРР? Выставка художников революционной России.— «Зрелище», 1924, № 74.
Ф. Рогинская. Перспективы современной живописи. — «Рабочий журнал». 1924, № 3—4.

Б. Арватов. Наступление правых. — «Жизнь искусства», 1925, № 26.

Б. Арватов. АХРР на заводе. — «Жизнь искусства», 1925, № 30.

А. Григорьев. Письмо в редакцию. — «Жизнь искусства», 1925, № 33.

Б. Арватов. Ответ на статью Григорьева. — «Жизнь искусства», 1925, № 33.

Б. Арватов. Реакция в живописи. — «Советское искусство», 1925, № 4—5.

А. Федоров-Давыдов. Вопрос о новом реализме в связи с западноевропейскими течениями в искусстве. — «Искусство трудящимся», 1925, № 17.

П. Новицкий. Об АХРР — большой вопрос. — «Советское искусство», 1926, № 6.

Р. Пельше. Надо разобраться. Замечание к статье т. Новицкого. — «Советское искусство», 1926, № 6.

Н. Смирнов. Искусство и революция. — «Народный учитель», 1926, № 11.

А. Луначарский. Революция и искусство. — «Народный учитель», 1926, № 11.

В. Беляев. Кто же они? — «Жизнь искусства», 1926, № 28.

Н. Малков. Правдизм в искусстве. — «Жизнь искусства», 1926, № 29.

М. Бродский. Торжество ли? — «Жизнь искусства», 1926, № 30.

И. Рабичев. Я отвечаю! (Ответ на статью т. Кацмана). — «Жизнь искусства», 1926, № 31.

Н. Чужак. Вокруг «героического реализма». — «Жизнь искусства», 1926, № 36.

Вл. Денисов. Дискуссия об АХРР'е. — «Жизнь искусства», 1926, № 38.

Вл. Денисов. Выставка АХРР'а. (в порядке дискуссии). — «Жизнь искусства», 1926, №№ 40, 41, 42.

Диего Ривера. АХРР и стиль пролетарского искусства (Открытое письмо в редакцию). — «Революция и культура», 1928, № 6.

ОСТ, Четыре Искусства, ОМХ. Открытое письмо в редакцию журнала «Революция и культура». — «Революция и культура», 1928, № 6.

А. Курелла. От «искусства революционной России» к пролетарскому искусству (Ответы и вопросы критикам). — «Революция и культура», 1928. № 6.

В. Городинский. Что дали за год социалистическое соревнование и ударничество работников искусства. — «Вечерняя Москва», 5 мая 1930 г.

В. Перельман. Проблемы реализма. — «Искусство в массы», 1930, №. 4.

ВЫСТАВКИ СССР ЗА ГРАНИЦЕЙ

Я. Тугендхольд. Советское искусство и выставка в Венеции. — «Известия», 29 марта 1924 г.

П. Коган. Наши художественные перспективы за границей. — «Известия», 29 июля 1924 г.

А. Луначарский. О русской живописи (по поводу Венецианской выставки). — «Известия», 1 и 3 октября 1924 г.

ТАСС. Успех советских передвижных художественных выставок в Америке. — «Правда», 13 августа 1925 г.

В. Гливенко. Первая выставка советского искусства во Франции. — «Советское искусство», 1925, № 2.

Б. Терновец. Художественные выступления СССР за границей. — «Наука и искусство», 1926, № 1.

«Выставка картин АХРР в Америке». — «Вечерняя Москва», 20 июля 1926 г.

«Выставка произведений художников СССР в Японии». — «Вечерняя Москва», 17 марта 1927 г.

Б. Терновец. Пятнадцатая международная выставка искусств в Венеции. — «Советское искусство», 1928, № 7.

Б. Ш. Искусство СССР на Венецианской выставке. — «Правда», 10 июня 1928 г.

Б. Терновец. Итальянская пресса и Советский отдел шестнадцатой международной выставки в Венеции. — «Искусство», 1928, кн. 3—4.

А. Т. АХРР на выставке в Кельне в 1929 г. — «Искусство в массы», 1929, № 3—4.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Художественная жизнь 20-х годов
(документы, материалы, воспоминания)

Художественная критика 20-х годов

СБОРНИК «БОРЬБА ЗА РЕАЛИЗМ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 20-х годов»

✲

Редактор *Н. И. Матвеева*
Технический редактор *Е. А. Чебышева*
Обложка художника *Л. Е. Горячкина*

✲

А 07210. Подписано в печать 15.VIII 1961 г.
Печ. л. 39,0. Уч.-изд. л. 34,37. Тираж 10 300.
Заказ 140.

✲

Цена 2 руб.

✲

Типография издательства
«Советский художник»
Москва, М.-Московская, 21.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
8	13 снизу	борьба «левого»	борьба против «левого»
136	3 сверху	11 и 14 выставки	II и IV выставки
197	7 сверху	Ван-Дейнеков	Ван-Дейков
354, 357, 370	сноски	«Революция и культура»	«Жизнь искусства».